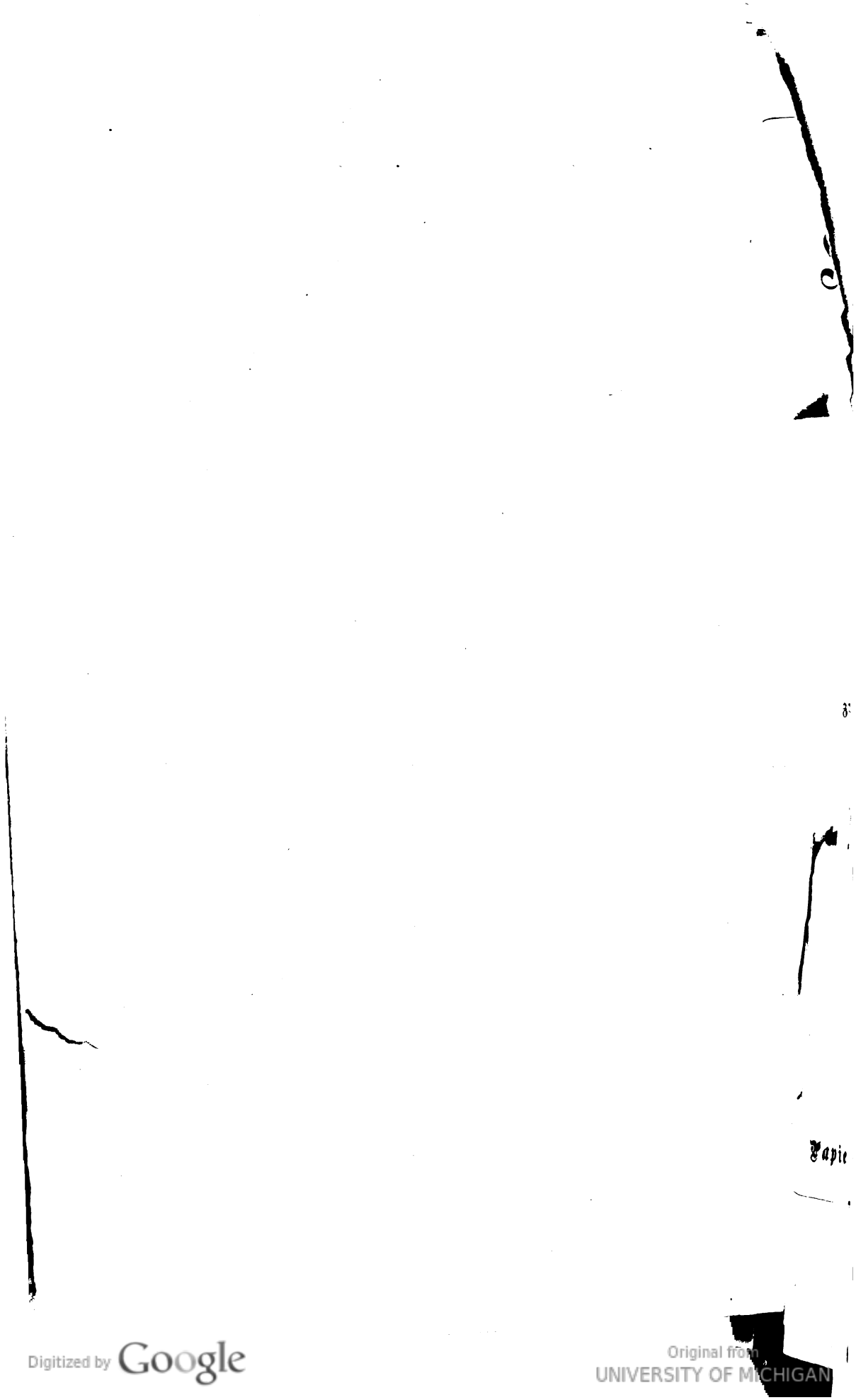
One Day
Circ

1887

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1887.

Zweiter Jahrgang.

Redigirt von Franz Xav. Haberl

Zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Zwölfter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Papier

Regensburg, New York & Cincinnati.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC - X

ML
5
.K58

n.s.
v.1-2

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Wenn den zwölf Jahrgängen des Cäcilien-Kalenders, der hiemit zum zweitenmale unter dem Haupttitel „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ erscheint, die Bemerkung „zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg“ beigefügt wurde, so wollten dadurch zwei Gedanken zum Ausdruck gebracht werden, die sich kurz etwa in das Axiom fassen lassen: „Primum vivere, deinde philosophari, man muß zuerst leben und existiren, ehe man wirken und dociren kann.“

Die nachfolgenden Zeilen sind nur für Jene geschrieben, welche auch für den äußeren Stand und die inneren Angelegenheiten der K. M. Sch. Interesse haben. Wer bloß den musikalischen und wissenschaftlichen Theil des Jahrbuches im Auge hat, möge daher dieses Vorwort ungelesen lassen, schon weil die Schreibweise in demselben eine vertraulichere, feuilletonartige ist, und also nicht mit dem Meterstab des Gelehrten gemessen sein will.

Das Jahrbuch soll jährlich einen kleinen Zinsenzuschuß für Deckung nicht unbedeutender Kapitalschulden abwerfen. Dieser materielle Zweck ist besonders*) auch durch die gütige Opferwilligkeit der verehrlichen Mitarbeiter (auch für dieses Jahr sind die literarischen Beiträge ohne Honoraransprüche eingeliefert worden, was Gott vergelten möge!) und die Zuvorkommenheit des Druckers und Verlegers hinlänglich erreicht worden.

---

*) Der kleine Procentertrag für verkaufte Harmonium (siehe die beiden letzten Seiten des K. M. Jahrbuches) hat sich in diesem Jahre gemindert, und wir bitten dringend, den ausgezeichneten und billigen Instrumenten neue Abnahmequellen eröffnen zu wollen. Uebrigens ist es für die Dauerhaftigkeit und Preiswürdigkeit derselben ein gutes Zeugniß, daß die bisherigen Abnehmer seit 10 Jahren und darüber dieselben tadellos benützen konnten; das möge ein Sporn für die jüngere Generation sein, den milden Gesangston dieser nützlichen und soliden Instrumente persönlich zu erproben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Preis für unsere jährliche Publication, welche sich allmälig zu einer rein wissenschaftlichen Zeitschrift herausgewachsen hat, ist aber ein so beispiellos geringer gewesen, daß in Recensionen und Zuschriften wiederholt das höchste Erstaunen ausgesprochen wurde, wie es möglich sei, circa 150 Seiten Noten- und Textdruck in großem Format und schöner Ausstattung für 1 ℳ 20 ₰ mit Nutzen herzustellen. Dieser hohe Grad des Erstaunens wird nun bereits auf dem Umschlage des Jahrbuches um einige Atmosphären gemindert, und das Exemplar für 1 ℳ 60 ₰ Ladenpreis festgesetzt. Trotz dieser Preiserhöhung haben Redaction und Verleger das feste Vertrauen, daß der bisherige, seit Jahren consolidirte Leserkreis wegen 40 ₰ dem K. M. Jahrbuch nicht die Thüre weisen, sondern es so gerne und freundlich wie bisher aufnehmen, behalten, lesen und verbreiten wird. Wenn wir in diesem Puncte nicht Opfer von Täuschungen werden, so kann dadurch wahrscheinlich die Kirchenmusikschule noch mehr unterstützt werden, obwohl nebenbei bemerkt, die Setzerlöhne und Herstellungskosten nicht unbedeutend gestiegen sind. Mindern sich jedoch die Abonnenten, so erwächst wenigstens kein Schaden, und wir haben nicht ganz umsonst gearbeitet, „dem dreschenden Ochsen ist das Maul nicht verbunden." (Siehe 5. Buch Mosis, 25, 4; I. Corinthier, 9, 9; I. Timotheus, 5, 18.)

Daß aber gearbeitet worden ist, mögen die verehrl. Leser aus dem neuen Prospect der K. M. Sch. (S. 107—110) ersehen, welchem auch eine Abbildung der neuen Gebäulichkeiten beigegeben ist, welche vom 1. Jan. 1887 an den Unterrichtszwecken dienen, und bereits im Vorwort zum Jahrbuch für 1886 erwähnt wurden. Dazu kann auch verrathen werden, daß dieselben von Hypothekschulden vollständig frei sind, obwohl von der im Rechenschaftsbericht über die K. M. Sch. (siehe Cäc.-Kalender 1884, S. 67 folg.) als Geschenk verschiedener Freunde und Wohlthäter aufgeführten Summe von 8780 ℳ 22 ₰ von verschiedenen Nachzüglern und Unzufriedenen 1463 ℳ zurückverlangt und zurückbezahlt wurden, so daß sich die Geschenke auf **7317 ℳ 22** ₰ reducirten.

Um aber das Betteln nicht zu verlernen, und weil auf dem Almosen ein besonderer Segen für den Geber und Empfänger ruht, so bitte ich immer wieder um nicht onerirte Geschenke „zum Besten der K. M. Sch." dahier,*) ohne den Muth oder die

*) Um den Zweck genauer zu fixiren, wäre es uns beispielsweise ein großer Trost, wenn die Kosten für eine Uebungsorgel, welche sich auf 2000 ℳ belaufen, durch kleinere oder größere Gaben gedeckt würden. Die Namen der Wohlthäter sollen zur dankbaren Erinnerung auf Pergament eingetragen werden, das offen am Orgelkasten angebracht wird, und darüber wird auch im K. M. J. für 1888 referirt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gemüthsruhe zu verlieren, wenn diese Bitte keine geneigten Ohren findet, oder auf klebrige Hände stößt.*)

Außer diesen materiellen Zwecken verfolgte aber das K. M. Jahrbuch auch noch die idealen: zum Studium anzuregen, zu belehren, zu unterrichten, aufzumuntern, aufzuwecken aus Gleichgiltigkeit, Impietät, Schlendrian und Ungehorsam gegen die kirchlichen Vorschriften, um für den Ort (terribilis est locus iste: hic domus Dei est et porta coeli), wo das Heilige heilig behandelt werden soll, das Beste zu erstreben, und die kirchl. Musik auf die ideale Höhe ihrer Bestimmung emporheben zu helfen.

---

*) Es tröstet mich nämlich, wie gar oft, mein alter Freund P. Abraham a S. Clara, wenn er in seiner klassischen Weise beispielsweise schreibt: „Es seynd auff ein Zeit ihrer zwey über Land geraist. Einer war ein Melancholischer Muffianus, der ihme stätte Mucken gemacht, wie er sich vnd die Seinigen möcht ernähren. Der andere aber war ein lustiger Gesell, der sich weiter mit keiner Sorgen überladen, sondern stäts pfiffen vnd gesungen. Mein Cammerad, sagt der Melancholist, wie kanst du vmb Gottes Willen so frölich sein? ich vermaine, in deinem Gemüth seye alle Tag Kirchtag: ich glaub, dein Hertz speist sich mit lauter Alleluja: ich sihe, Dominica Lætare ist bey dir ein eintziges Jahr; warhafftig du solst Bruder ju ju ju jucundus haissen. Ich meines thails, waiß vmb kein fröliche Stund, will geschweigen einen Tag, dann bey disen schwären Zeiten sorg ich stäts, wie ich mich, vnnd die meinige möge erhalten. Was? antwort der andere, soll ich traurig seyn? die seynd Narren, fahren Dutzetweiß auff einem Karren, welche Melancholisch seynd. Waist du das nit, daß Melancholis deß Teuffels Ammel seye? ich bin wolauff, ich bin Allegro, ich bin guter Ding, verlaß mich auff GOtt. Per quem nec ales esurit (der auch den Vogel nicht hungern läßt). Der verlast kein Teutschen nicht. Allein gar faullentzen thue ich auch nit, mein Fleiß vnnd Arbeit thue ich nicht sparen, auch wie billich die Hand anlegen, im übrigen laß ich GOtt walten, er ist ein guter Vatter. Ich main schon, sagt der ander, wie vil waiß ich deren, die sich auff GOtt alleinig verlassen, vnnd nachmahlens in das Spitall kommen seynd beym heiligen Geist. Es wird dir gewiß vnser HErr alle Wochen einen Hafen voll Miracul durch St. Veit herunder schicken, wart ein Weil, St. Nicola legt nit alle Tag ein. Mit disen vnd dergleichen Spottwörtern nimbt er seinen Weeg fort, vnnd macht ihme stätte Gedancken, wie er ins künfftig seine Sach möge anstöllen. Fallt ihm vnder andern ein, wann er einmahl solte blind werden, wie es gar leicht geschehen, was er doch mußte anfangen; er konte nicht ein Pfennig gewinnen, da wär ich wol ein armer Narr. Das ist wahr. Druckt also diser Gispel beede Augen zu, vnd probirt sich im fortgehen, wie es vmb einen Blinden Beschaffenheit habe, der sein Gesicht verlohren. In dem nun der Phantast ein Weil mit verschlossnen Augen fortgangen, hat er einen grossen Beuthl mit Geld, so auf dem Weeg gelegen, übersehen, welchen sein lustiger Raißgespan, der ihm auff den Fuß nachfolgte, mit höchsten Freuden auffgehoben, vnnd nachgehends hundert, vnnd hundertmahl widerhollet, GOtt verlast keinen, der sich auff ihn verlast."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was das Jahrbuch durch das Mittel der Presse versuchte, das will die K. M. Schule praktisch durchführen. Dazu ist sie gegründet, dafür bringen die Lehrer große Opfer um Gottes Lohn, deßwegen sucht sie Schüler, und wenn sie dieselben wie bisher gefunden hat, so strebt sie, ihnen die gleichen Ideale in die Seele zu prägen.

Während ich diesen Satz niederschreibe, bringt die Post Nro. 11 des Kirchenchores von Fr. Battlogg mit einem Berichte des P. Ambr. Kienle über die Generalversammlung des belgischen Cäcilienvereins in Hal bei Brüssel. Dort heißt es unter Anderm: „Tinel, der Director der kirchl. Musikschule in Mecheln konnte ziemlich günstigen Bericht erstatten. Er hatte 23 Schüler (Regensburg 15) und glaubt wie quantitativ so auch qualitativ unsere Regensburger Schule überholt zu haben. Ich habe mit ihm nicht gezankt. Jedenfalls stellt er an seine Schüler große Anforderungen."

Wenn H. Tinel aus Eifersucht eine Parallele zwischen Mecheln und Regensburg gezogen hat, so erwidere ich ihm mit der Schleiermacher'schen Sentenz: „Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft"; wenn aus Ehrgeiz und Ruhmsucht, so ist er ernstlich auf P. Alphons Rodriguez, Uebung der christl. Vollkommenheit, I. Bd., 3. Abhandl., Kapitel 1—12 zu verweisen, die nicht bloß für Jesuitenschüler, sondern für jeden Christenmenschen gelten. Daß P. Ambros Kienle „mit ihm nicht gezankt hat", verdient alle Anerkennung und Dankbarkeit. Zur Steuer der Wahrheit muß jedoch corrigirt werden, daß die K. M. Sch. dahier nie 15 Schüler in einem Kurse hatte, da sie principiell nur 12 aufnimmt; die höchste Zahl ist $18\frac{8}{86}$ mit eilf Eleven erreicht worden. Da manche ängstliche oder „weitsehende" Gemüther und Geister in der Gründung der scuola gregoriana zu Rom, in der so sehr erfreulichen und zu beglückwünschenden Erweiterung und Vergrößerung der K. M. Sch. in Aachen und ähnlichen Versuchen und Unternehmungen für Beförderung und Verbreitung des kirchenmusikal. Unterrichtes eine Gefahr, ja ein Mißtrauensvotum gegen die hiesige K. M. Sch. sehen zu müssen und gefunden zu haben glaubten, so wird es nützlich sein, unsere Anschauung nochmals abdrucken zu lassen, die seit Jahren mündlich und schriftlich bekannt sein könnte, da sie vom Anfange an unverändert die nämliche blieb. In Mainz nämlich drückte sich der Unterzeichnete über dieses Thema folgendermassen aus:*) „Wo ist die Schule der Kirchenmusik? Ist sie in Rom oder in Aachen, Freiburg, Köln, Mainz, Münster, Regensburg? In Linz, Graz, Salzburg oder Wien? Eine

*) Siehe Cäcilienkal. 1885, S. 20, Rede bei Gelegenheit der 10. Gen.-Vers. des Cäc.-Vereins über das Thema: „Schule der Kirchenmusik — Kirchenmusikschule."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schule der K. M. könnte im kleinsten Dorfe sein, wo Lehrer und Priester nach den Vorschriften der Kirche singen u. s. w." und später: „Gebe Gott, daß wenigstens an jeder Cathedrale wieder eine K. M. Sch. in's Leben trete" u. s. w.

Sollten also, was unser innigster Wunsch ist, und die Verwirklichung unserer Ideale bedeuten würde, überall recht viele K. M. Sch. entstehen, so daß die hiesige ohne Schüler bleibt, dann ist ja unser Ziel glänzend erreicht! Die Lehrer, welche bisher ohne Gehalts- und Pensionsansprüche fungirten, können ihr Haupt auf Lorbeeren legen, die christliche Charitas aber hat immer noch Ziele und Zwecke genug, denen die jetzt für Kirchenmusik verwendeten Geldmittel, Mobilien und Immobilien dienen können.

Einstweilen aber gibt es noch zu denken, zu wirken und zu sorgen für das arme Aschenbrödel, genannt „Kirchenmusik". Wir wünschen also, daß recht viele Schulen neidlos und einträchtig neben einander bestehen und gedeihen, bitten jedoch unsererseits um recht viele Freunde, welche mit Kreuz und Schaufel bewaffnet arbeiten helfen, dann wird die Hand aus den Wolken den begonnenen Kreis schließen laut unserer alten Devise:

Regensburg, am Feste des sel. Albertus Magnus
(15. November) 1886.

Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

a

FRANC. XAV. HABERL.

MISSA PRO DEFUNCTIS

AD QUATUOR VOCES INAEQUALES

AUCTORE

CLAUDIO CASCIOLINI.

(GRADUALE ET TRACTUS LUDOVICI GROSSI DA VIADANA.)

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

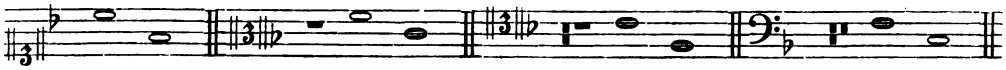
Kurze Notizen über den römischen Componisten Cl. Casciolini und dessen handschriflich in römischen Archiven vorhandene Werke finden sich im Cäc.-Kal. 1880, pag. VI; dort ist auch das Requiem für 3 Männerstimmen abgedruckt.

Die vorliegende Composition ist aus acht Stimmheften der Capella Giulia (Sängerkapelle bei St. Peter in Rom) von mir in Partitur gebracht worden. Vier dieser Stimmhefte haben die Ueberschrift „di Concerto", die andern vier „di Ripieno". In letzteren sind alle Sätze, welche als „Soli" bezeichnet sind, ausgelassen. Die Beisätze „Piano, Adagio, Soli, Tutti" stehen bereits im Original. Ich hielt es für unnöthig, noch weitere Zeichen für den Stärkegrad und die Tonfarbe anzugeben, da sich sämmtliche Sätze am besten durch ein mezza voce wiedergeben lassen; an bedeutsamen Stellen ergiebt sich eine Modifizirung der Klangfarbe theils aus dem Texte, theils aus der Komposition. Die von mir beigesetzten Athem- und Absatzzeichen ' und 𝄻 wollen zu einem guten Ensemble führen; die Metronombezeichnungen geben nur allgemeine Directiven und dürfen nie sklavisch aufgefasst werden.

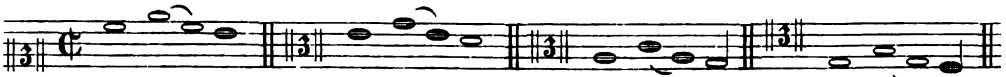
Das Requiem Casciolini's wird in Rom ausserordentlich oft gesungen, und die päpstliche Kapelle, welche gegenwärtig fast nur mehr bei Begräbnissen von Cardinälen oder bei gestifteten Anniversarien singt, trägt regelmässig diese einfache Komposition vor. Bei den mit Soli markirten Stellen, welche von den besten Stimmen mit höchstem Ausdrucke gesungen werden, fühlt man sich noch in die ruhmvollen Zeiten dieses Institutes zurückversetzt, und bedauert nur, dass die Tutti mehr gebrüllt als gesungen werden. Die chromatischen Sätzchen (wie das „calamitatis" im Libera u. ähnl.) sind sehr langsam und deutlich vorzutragen, nicht jämmerlich und kummervoll abzuwinseln. Die Einlagen des gregorianischen Chorales wurden aus der typischen Ausgabe des Graduale Romanum herübergenommen.

Das Graduale und der Tractus fehlten bei Casciolini, ich habe diese Sätze aus dem schönen, bisher nicht in Neuausgabe existirenden 4-stimm. Requiem von Lud. Viadana in Partitur gebracht*) und hier eingeschaltet.

Noten und Schlüssel lauten im Original bei Casciolini:



bei Viadana zum Graduale:



Die letzteren Tonsätze sind also hier auch transponirt.

Regensburg, 8. November 1886.

Fr. X. Haberl.

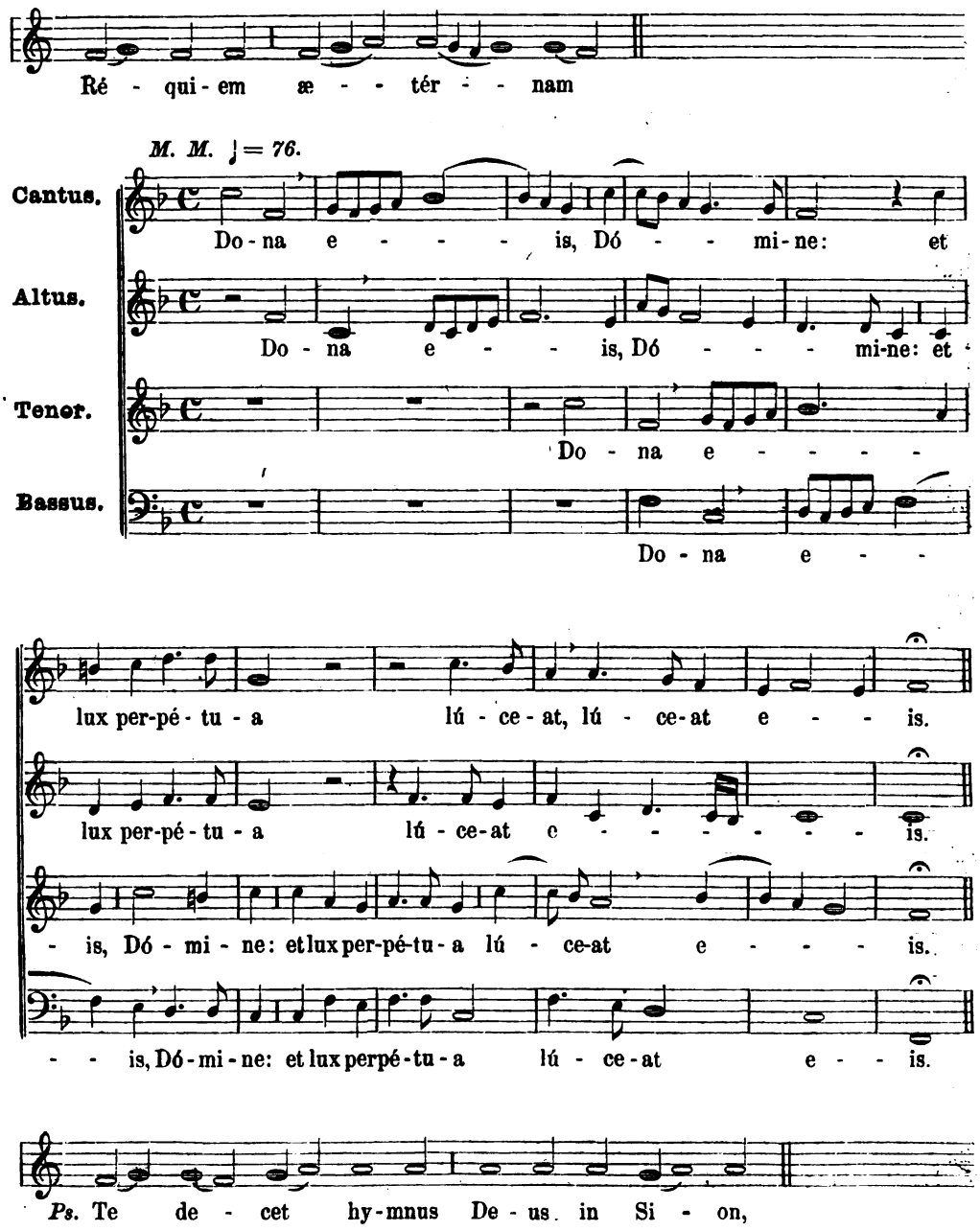
*) Officium Defunctorum, omnia quæ musico modulamine in exsequiis Defunctorum recitari possunt complectens, 4 paribus vocibus decantandum. Nunc primum ita musice dispositum et in lucem editum a Ludov. Viadana Op XI. Venetiis apud Jacob. Vincentium. 1600. In 4°. Die vier Stimmhefte sind in Bologna complet. In einer 2. Ausgabe von 1616 sind die 2. und 3. Nocturn sammt den betreff. Responsorien und die 5 Psalmen zu den Laudes weggelassen.

Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

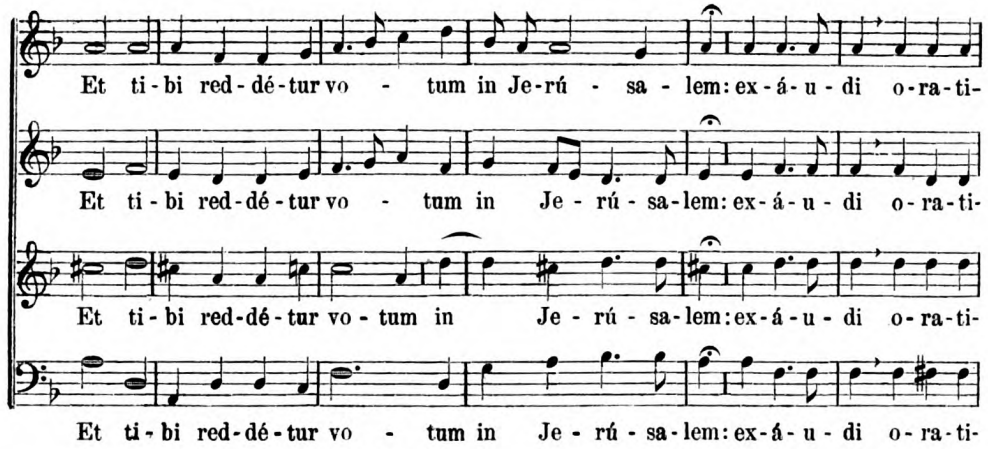
Missa pro Defunctis

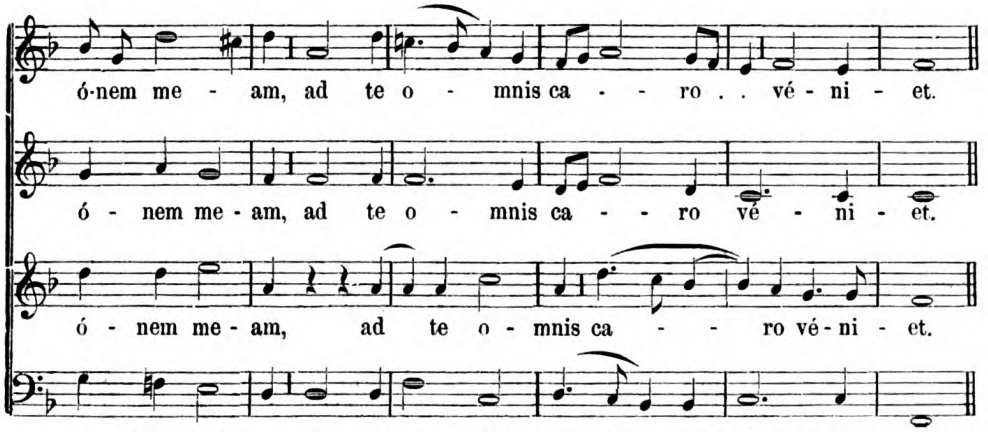
ad 4 voces inæquales.

Auctore **Claudio Casciolini.**

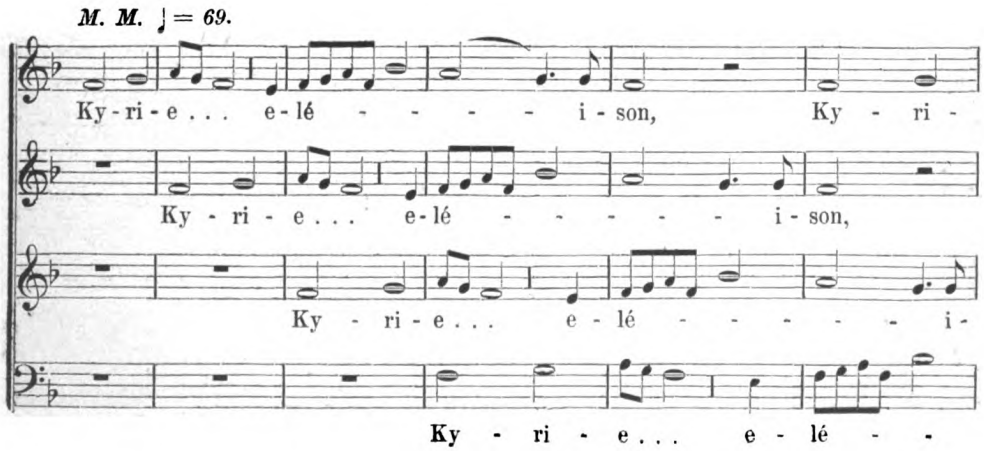


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

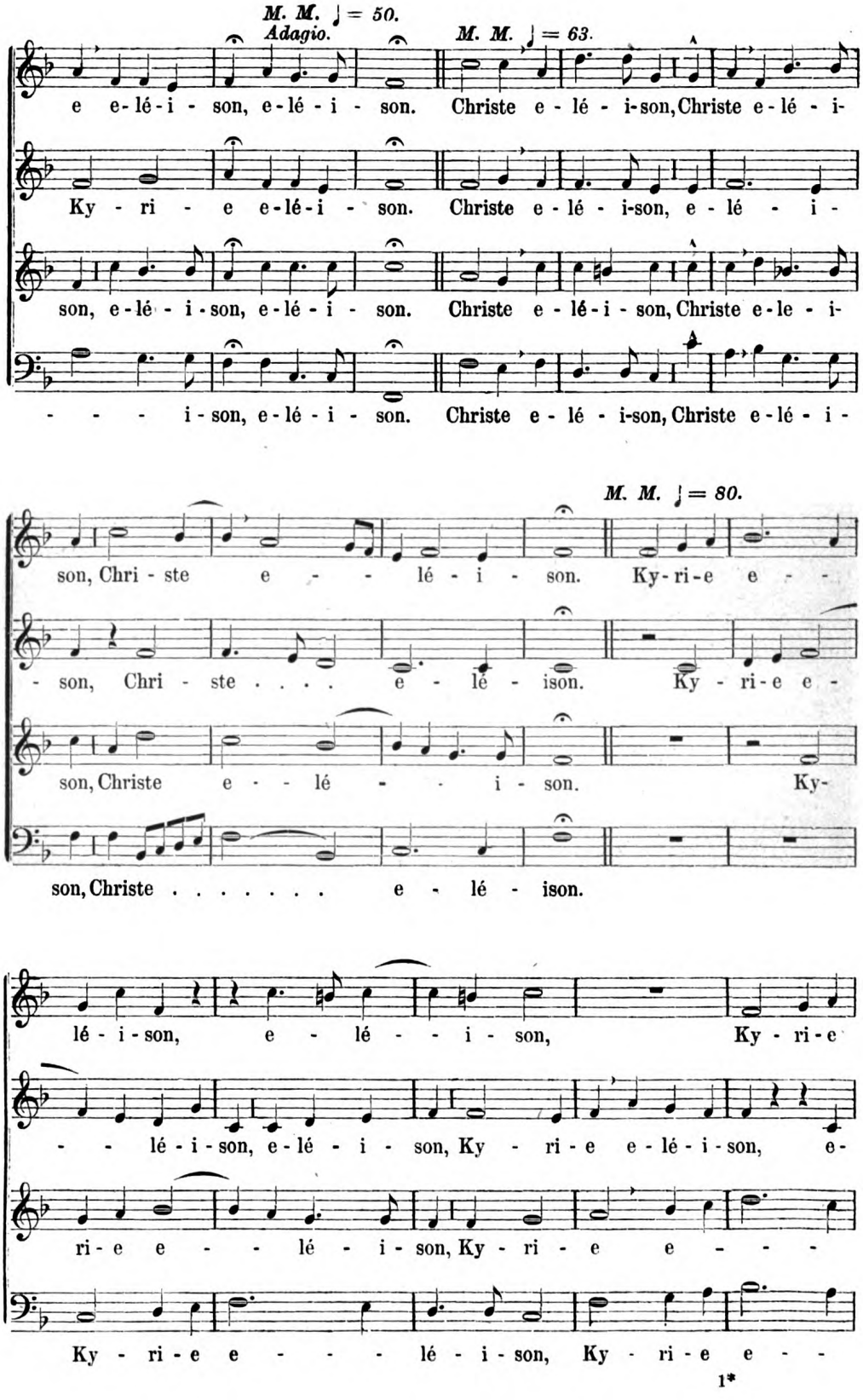




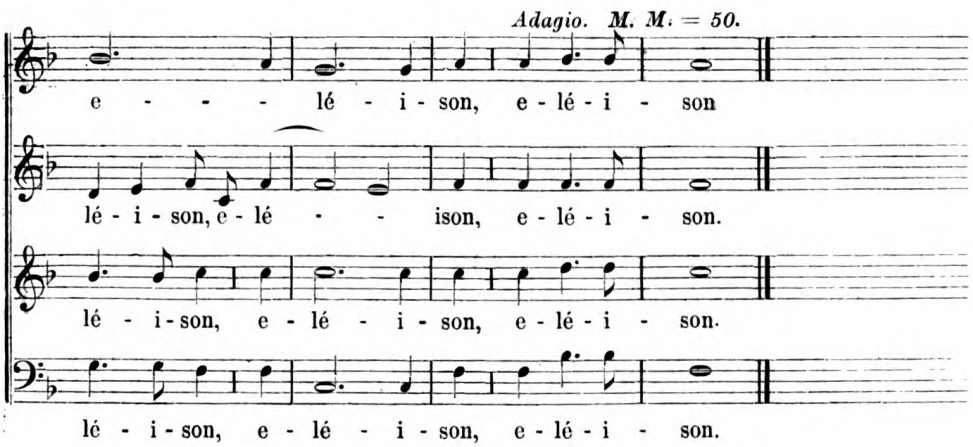
(Deinde absolute repetitur Réquiem ætérnam *usque ad Ps.)*



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

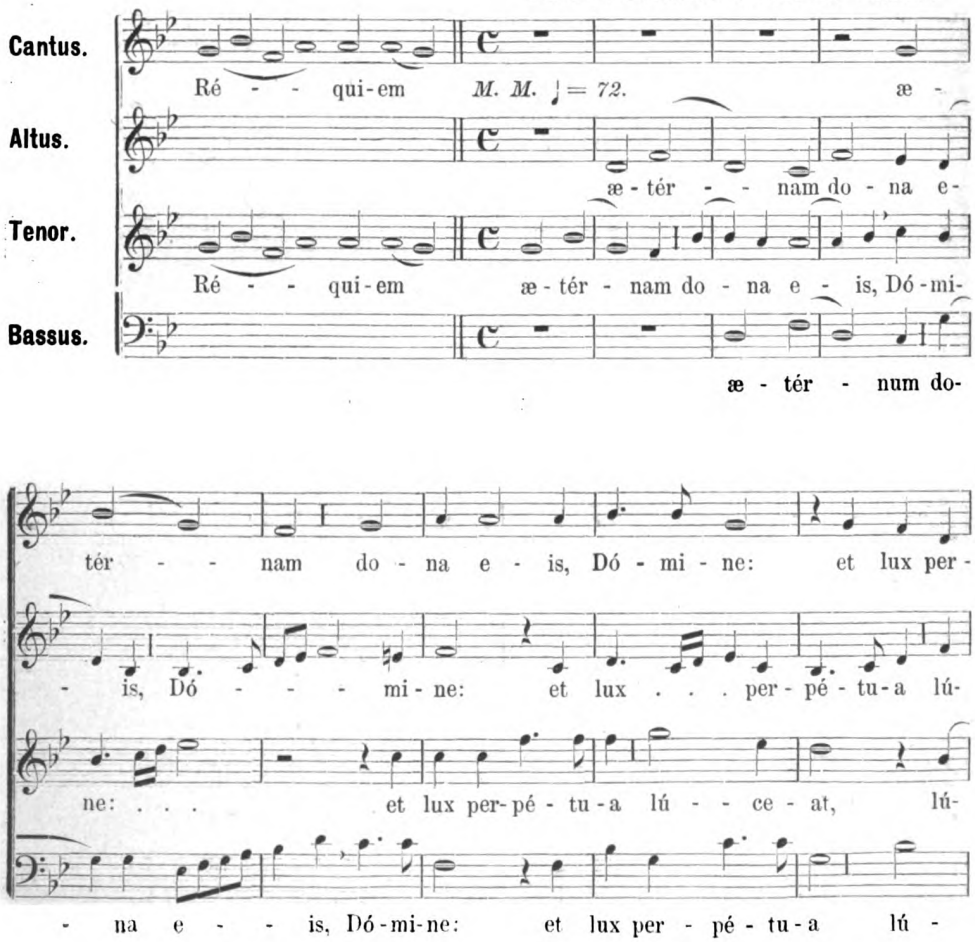


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

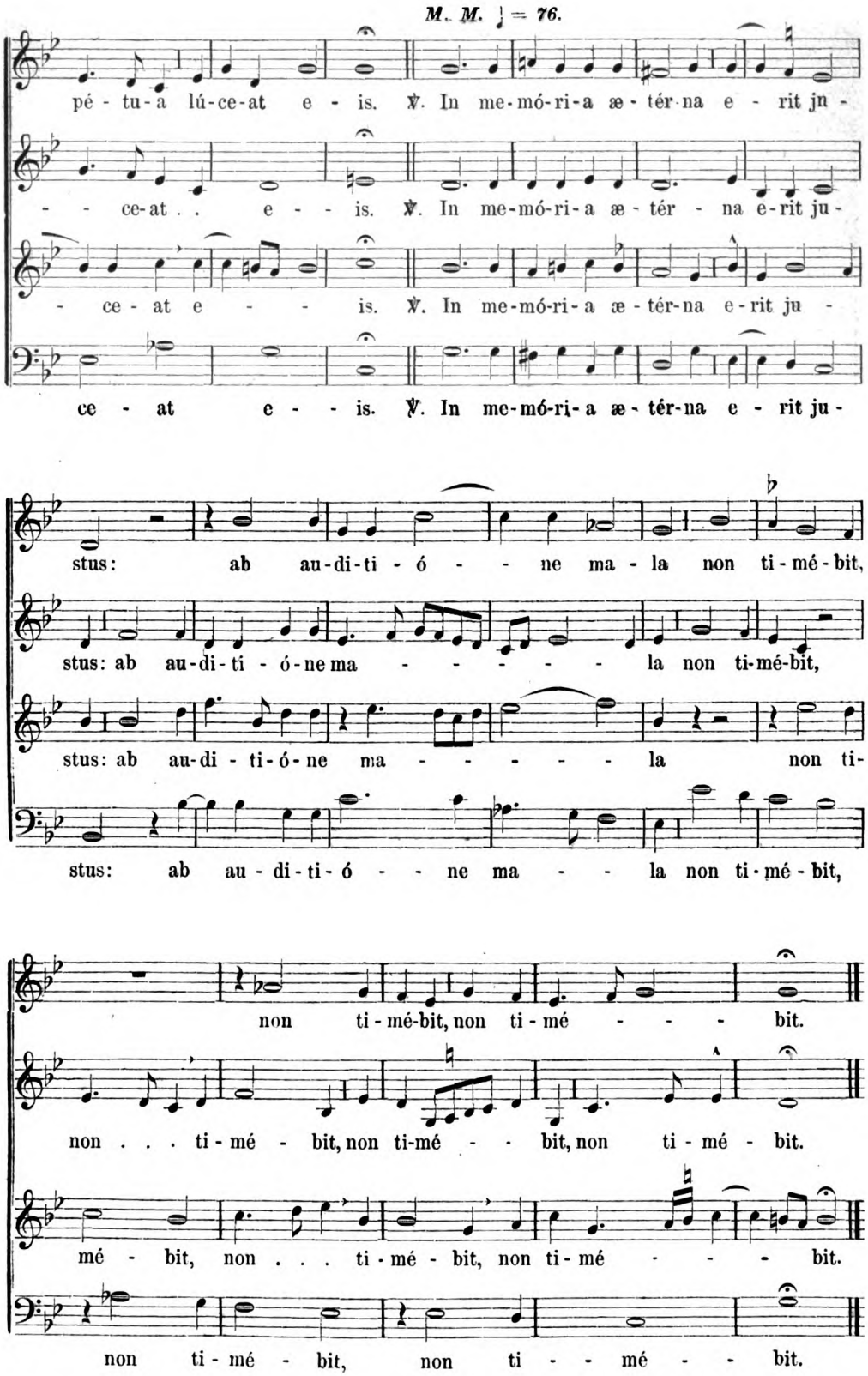


Graduale. 4 vocum.

Auctore **Ludovico Grossi da Viadana.**



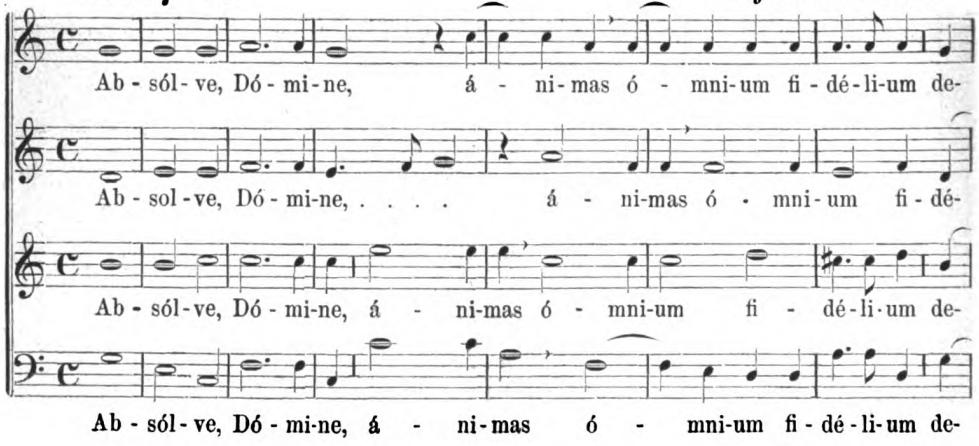
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

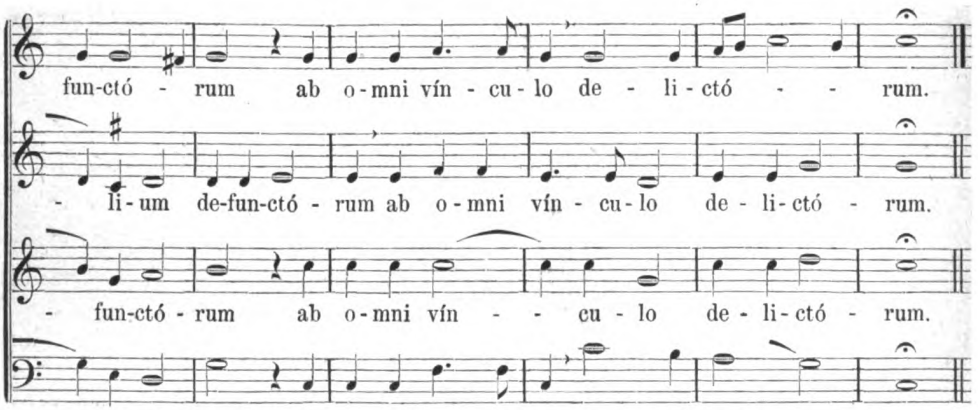


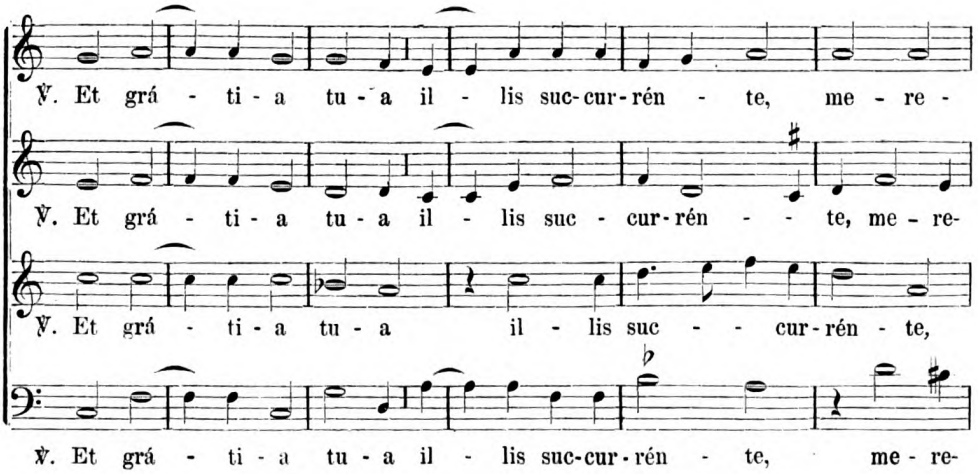
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tractus. 4 vocum.

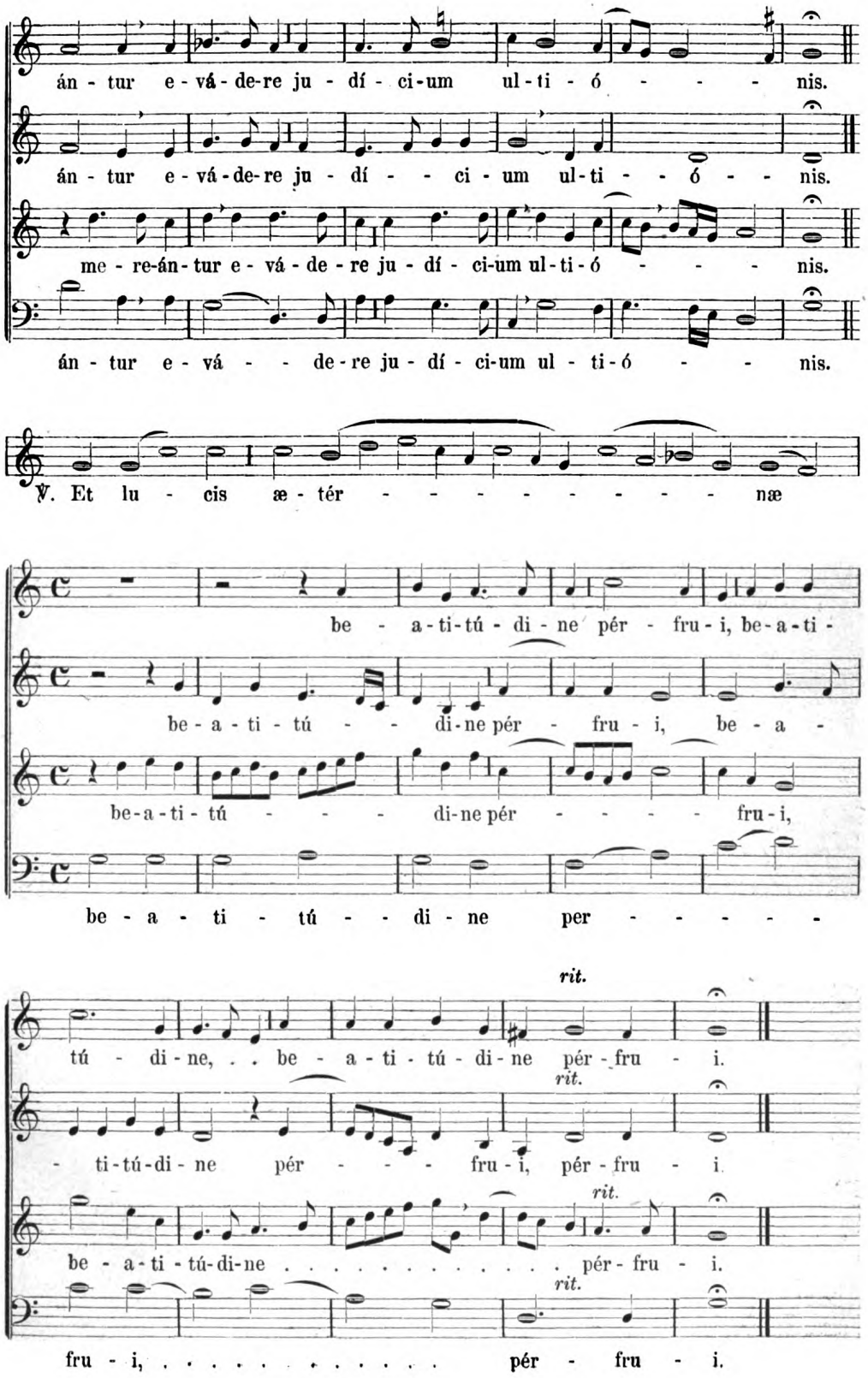
M. M. ♩ = 88. Ejusdem auctoris.







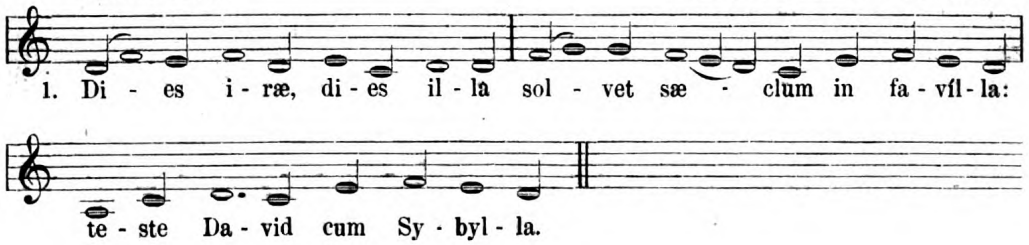
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



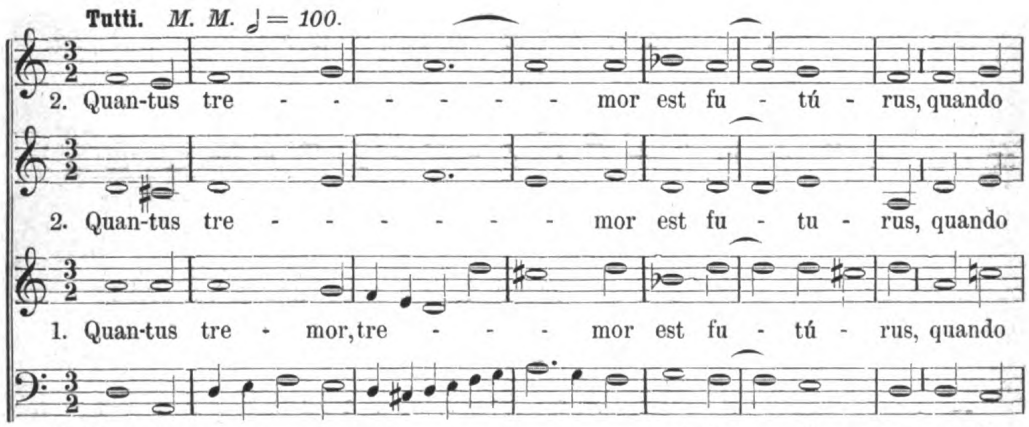
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

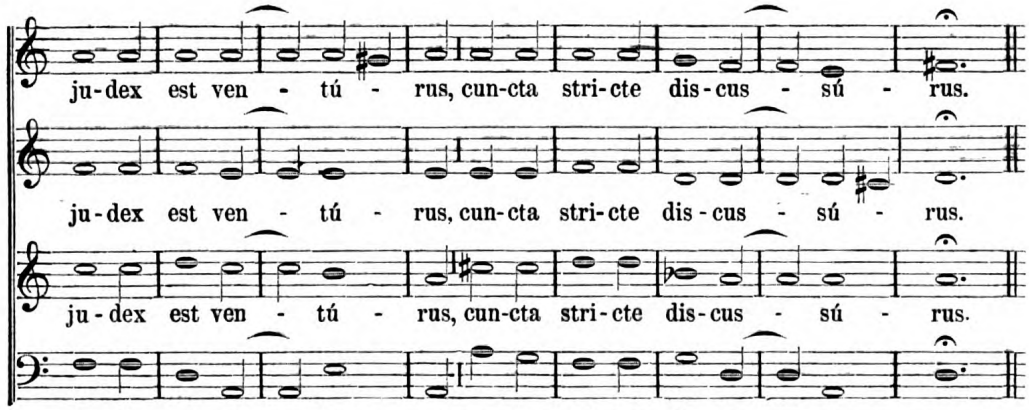
Sequentia.

Bassi vel Alti. Auctore **Claudio Casciolini.**

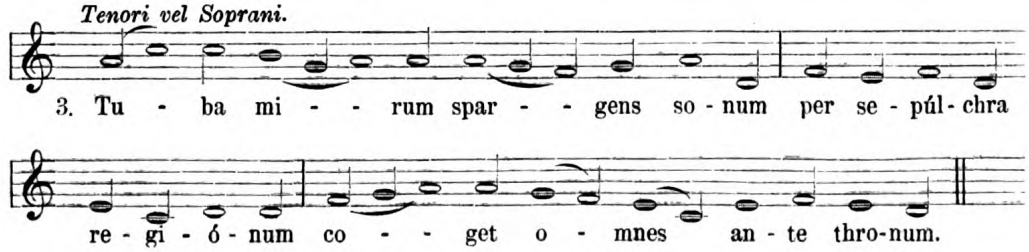


Tutti. *M. M.* ♩ = 100.





Tenori vel Soprani.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

M. M. ♩ = 69.

Soli. *Adagio.*

4. Mors stu - pé - - bit et na - tú - - ra, cum re-súrget,

4. Mors stu - pé-bit et . . . . na - tú - ra, cum re-

4. Mors stu - pé - bit et na - tú - ra, cum re-

4. Mors stu - pé - bit et na - - tú - ra, cum re-súrget,

cum re-súrget cre - a - tú-ra, ju-di-cán - - ti re - spon-sú - ra.

súrget, cum re - súrget cre-a - tú-ra. ju-di-cán-ti responsú - ra.

súrget, cum re - súrget cre-a - tú-ra, ju-di-cán-ti re - spon - sú - - ra.

cum re-súrget cre - a - tú-ra, ju-di-cán-ti re-sponsú - - ra.

Alti vel Bassi.

5. Li - ber scri - ptus pro - fe - ré - tur, in quo to - tum

con - ti - né - - tur, un - de mun - dus ju - di - cé - - tur.

Tutti. *M. M.* 𝅗𝅥 = 92.

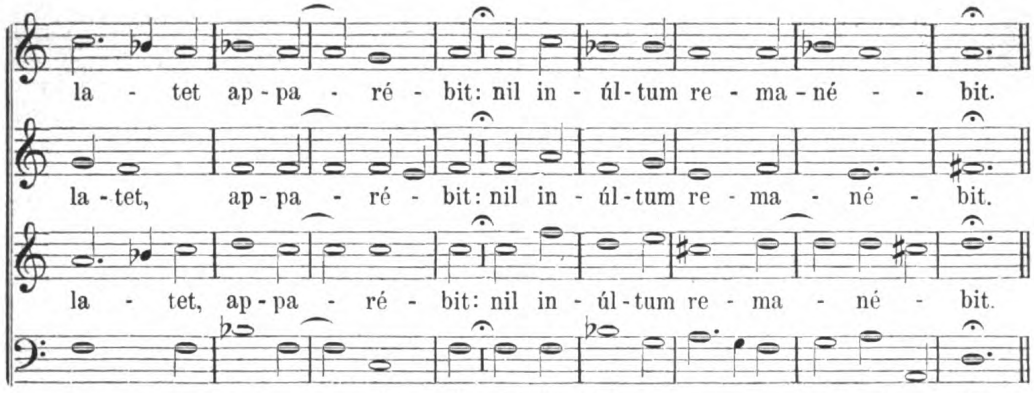
6. Ju-dex er - go cum se - dé - bit, quidquid la - tet, quidquid

6. Ju-dex er - go cum se - dé - bit, quidquid la - tet, quidquid

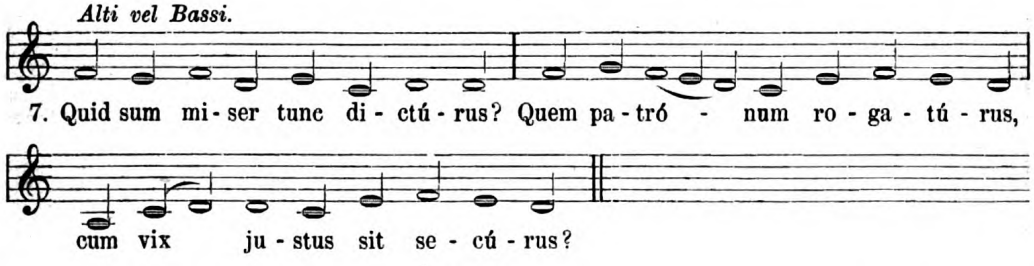
6. Ju-dex er - go cum se - dé - bit, quidquid la - tet, quidquid

6. Ju-dex er - go cum se - dé - bit, quidquid la - tet, quidquid

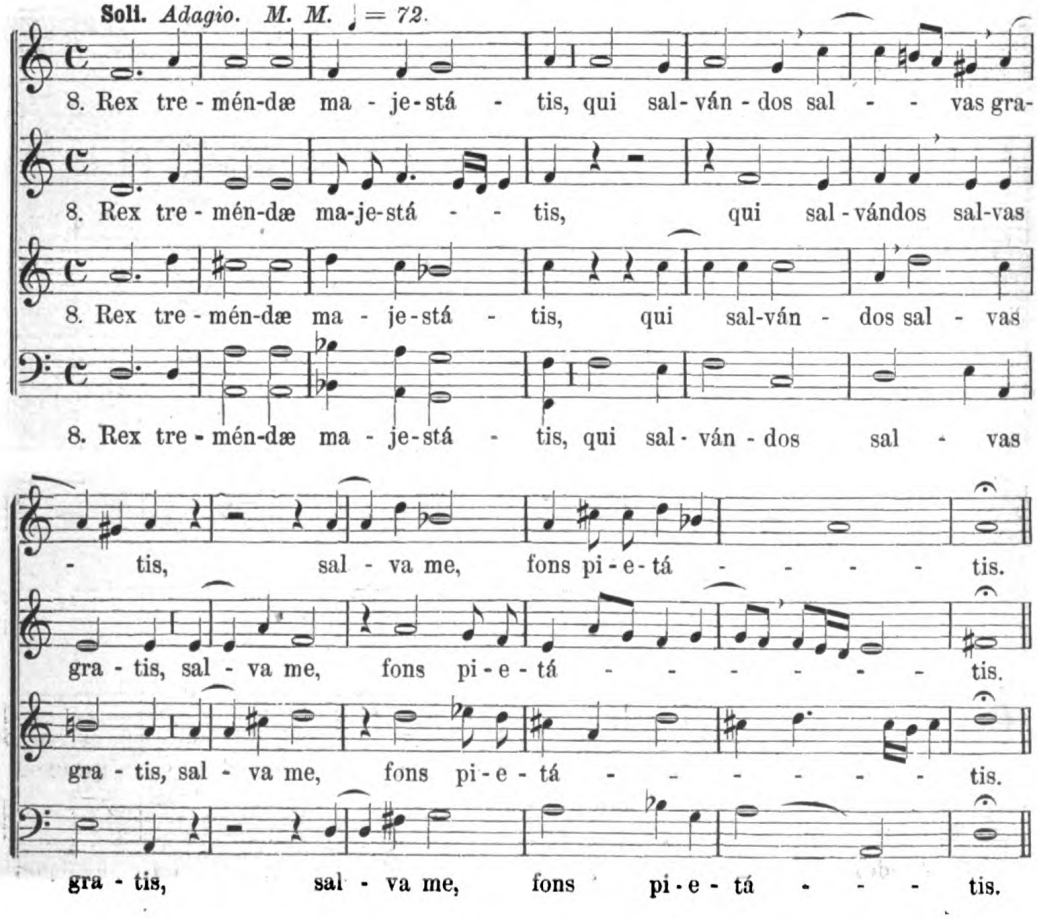
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



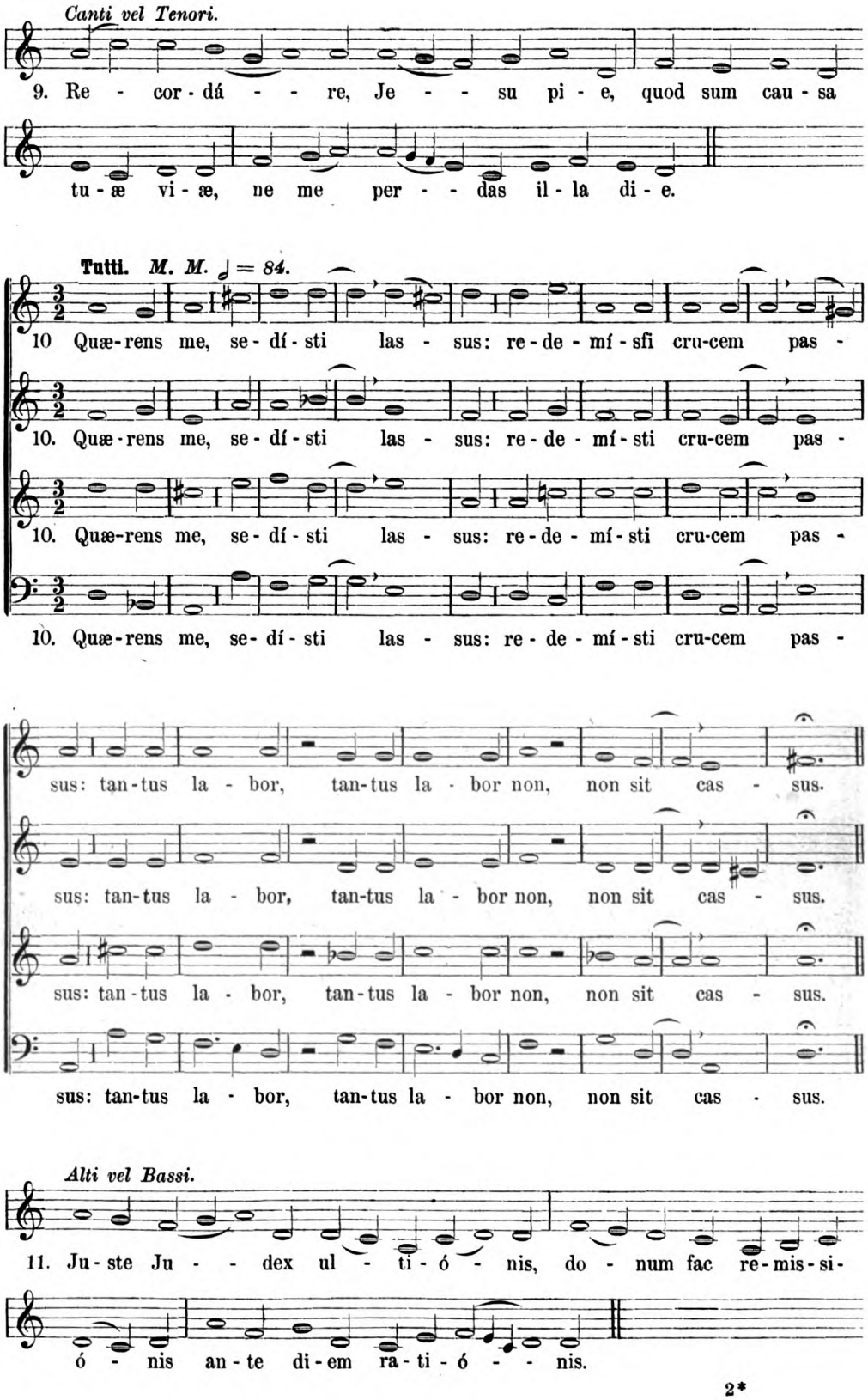
Alti vel Bassi.



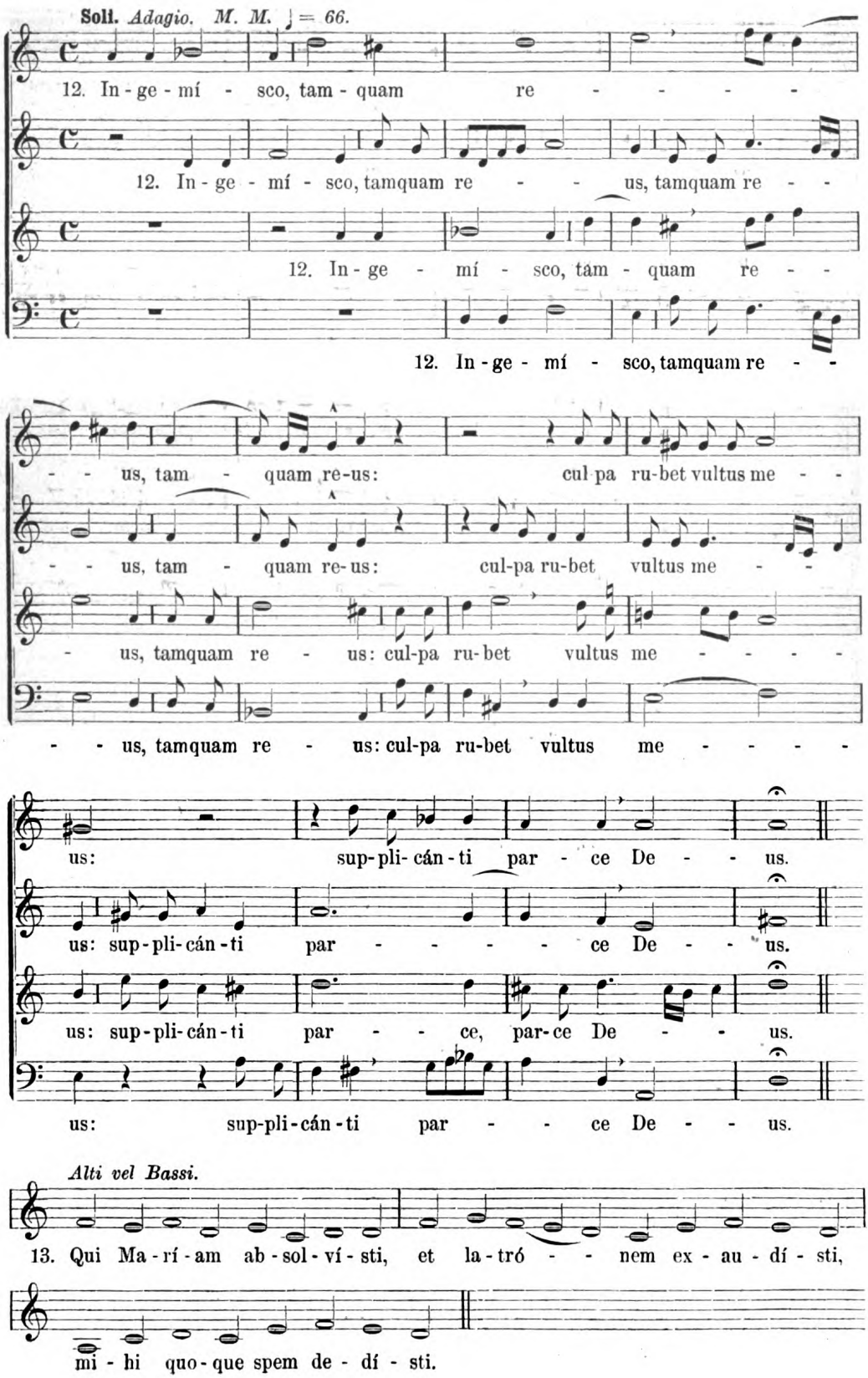
Soli. *Adagio. M. M.* ♩ = 72.



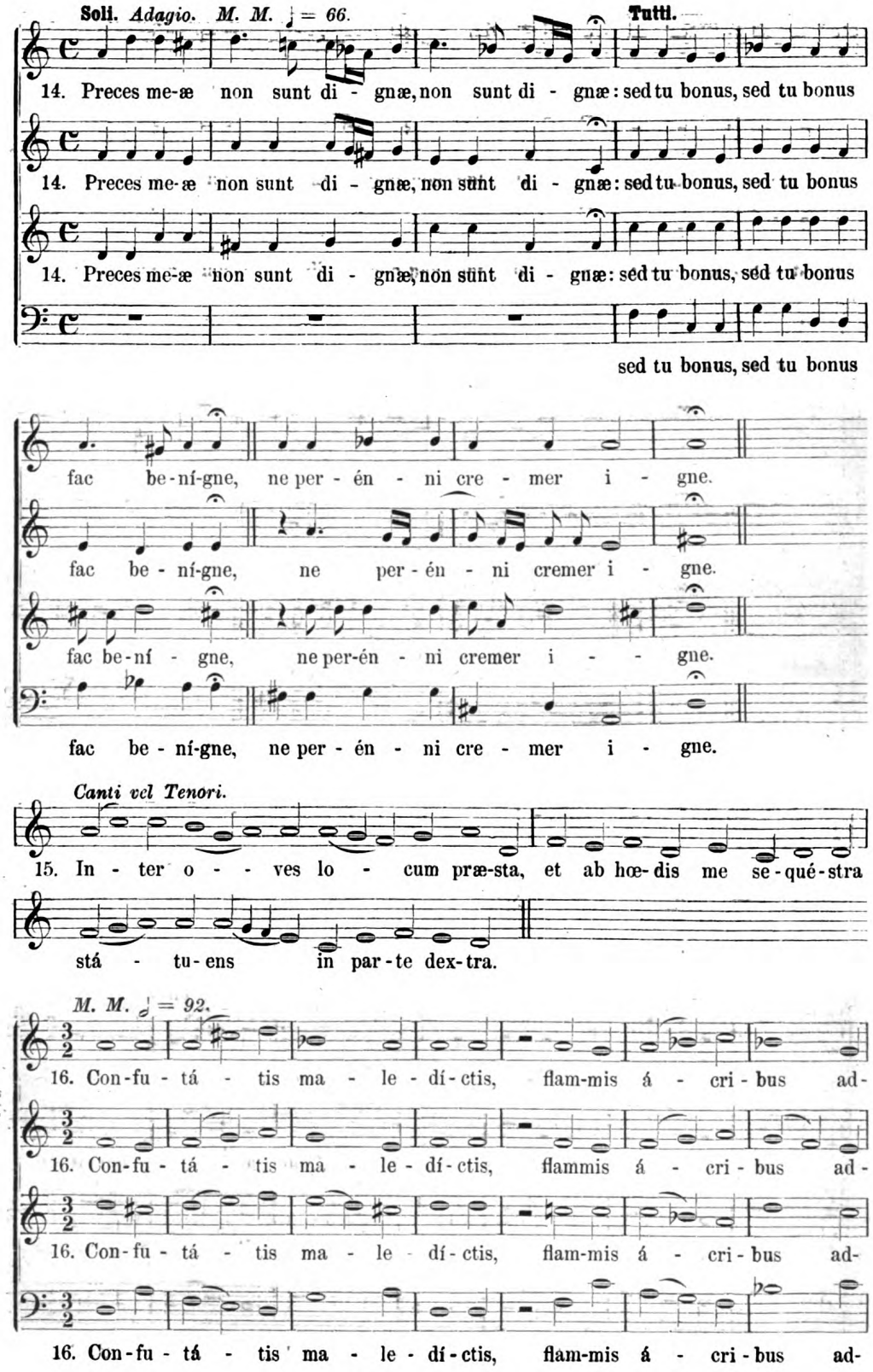
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



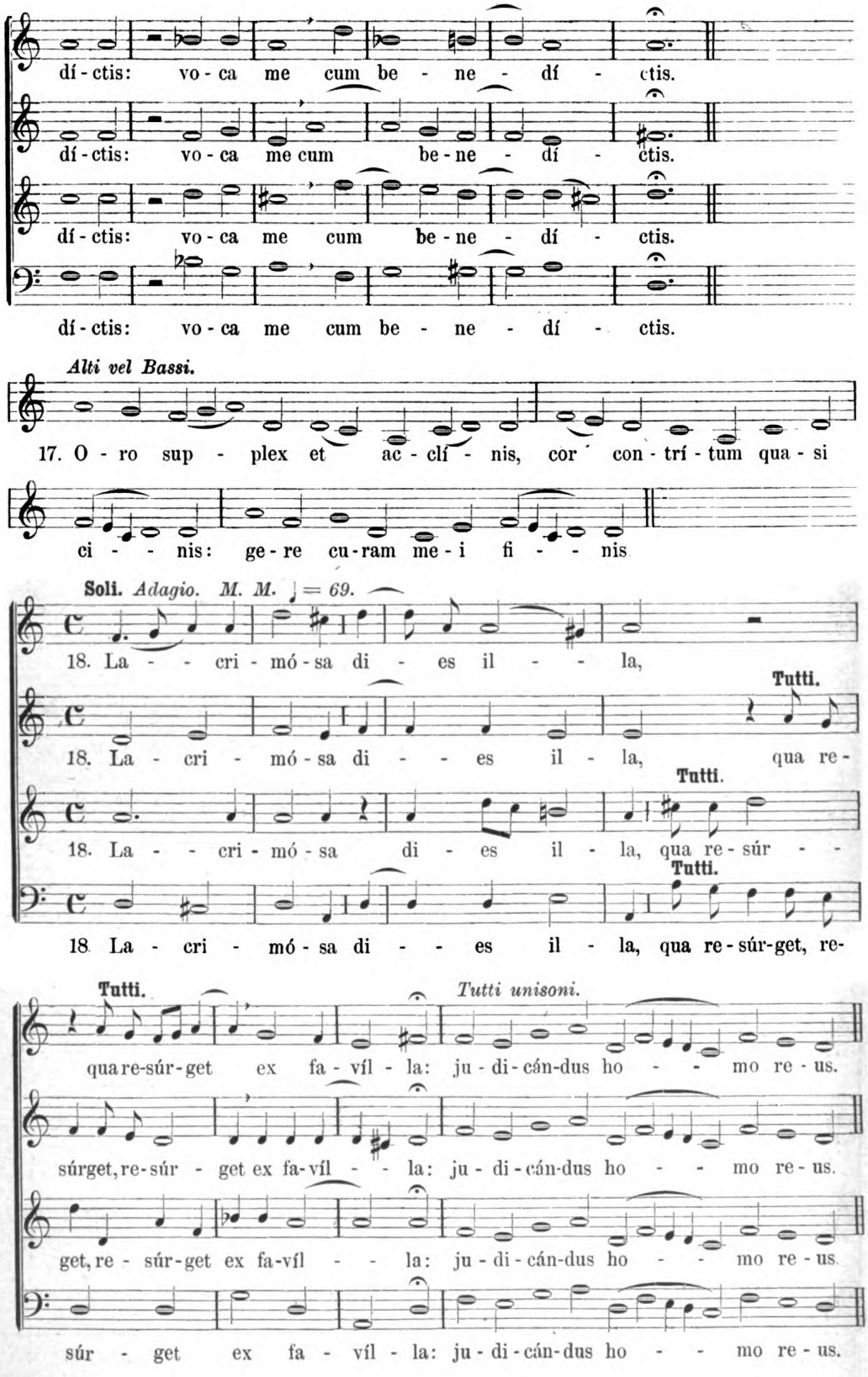
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



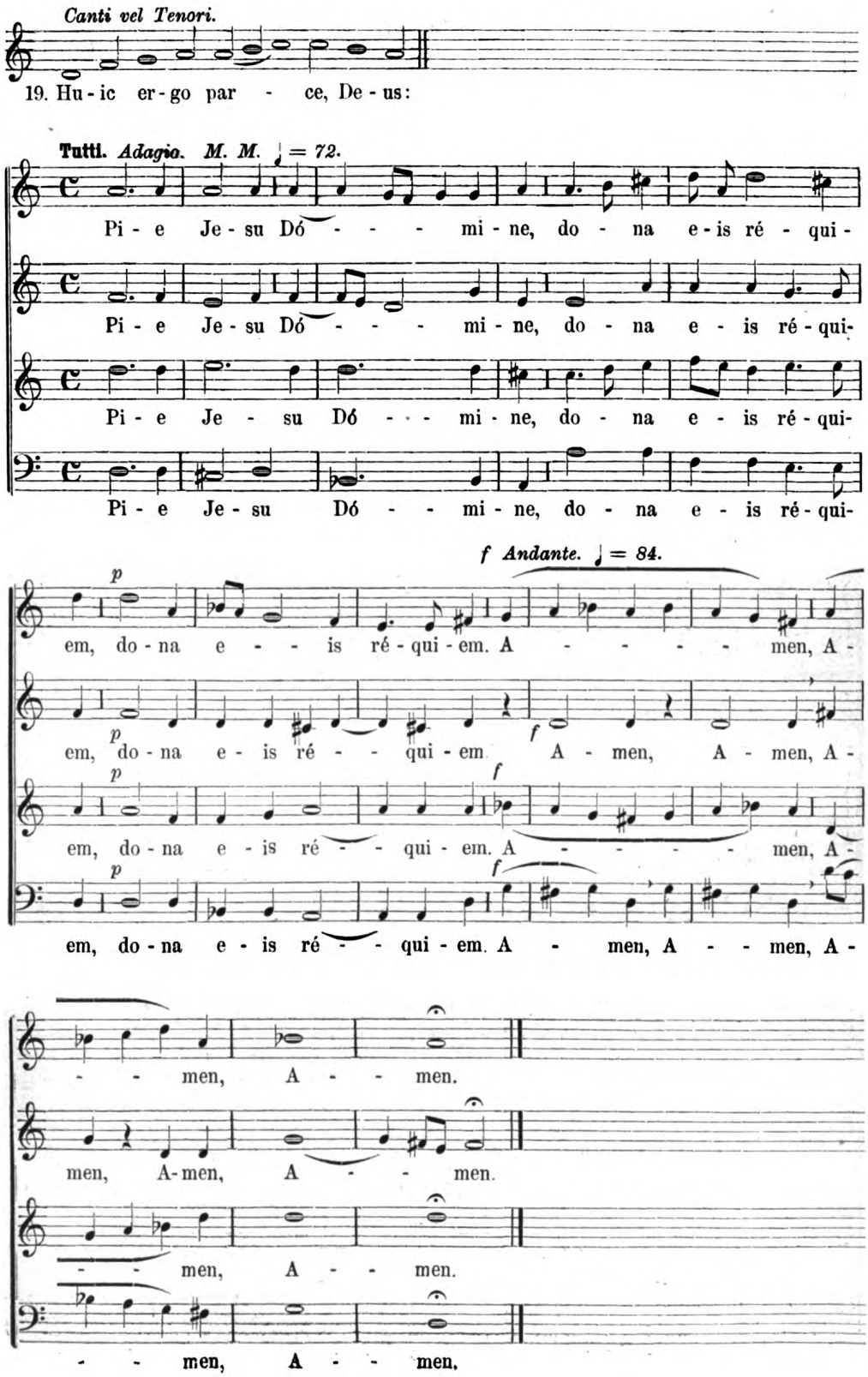
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

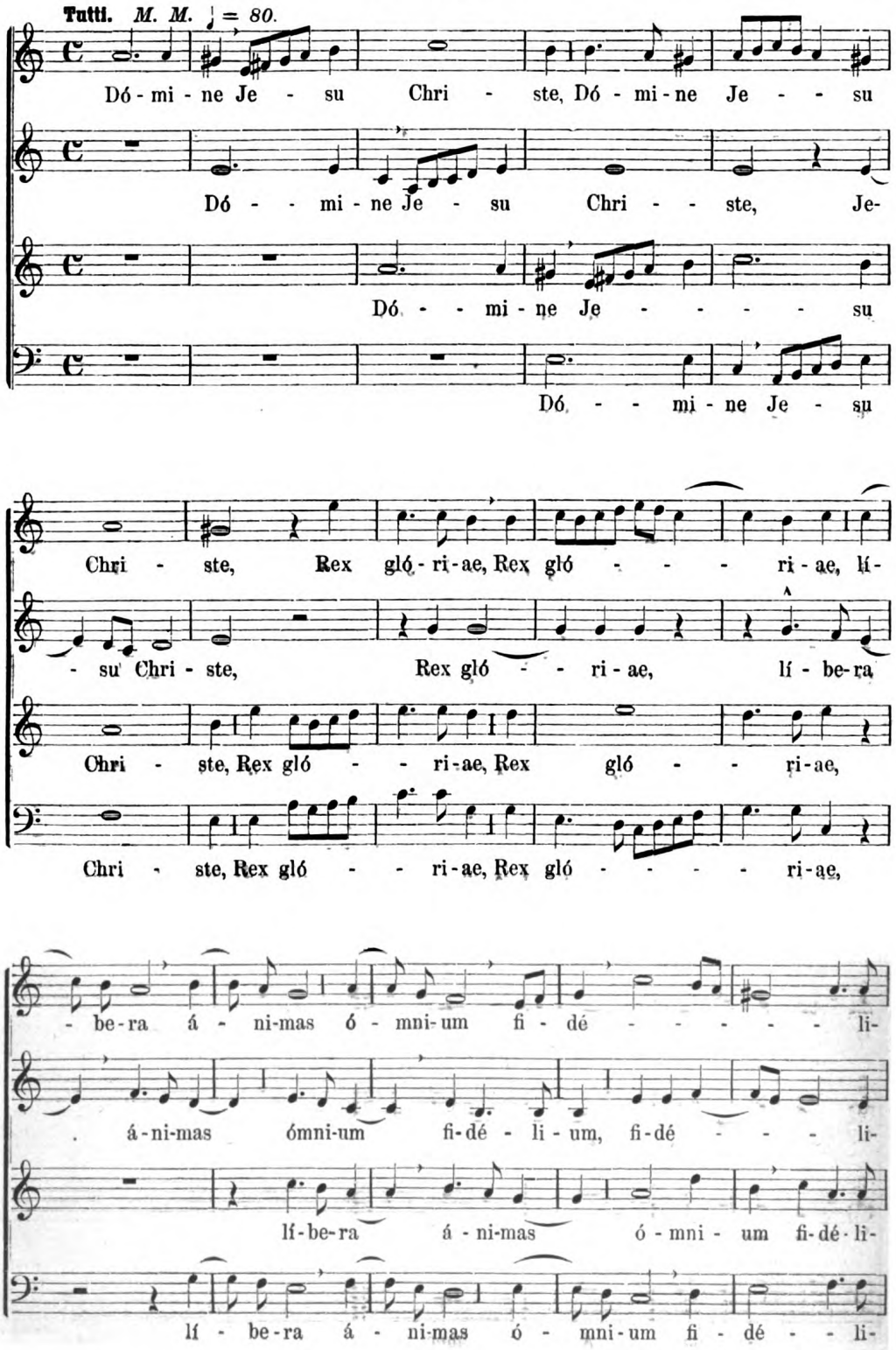


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

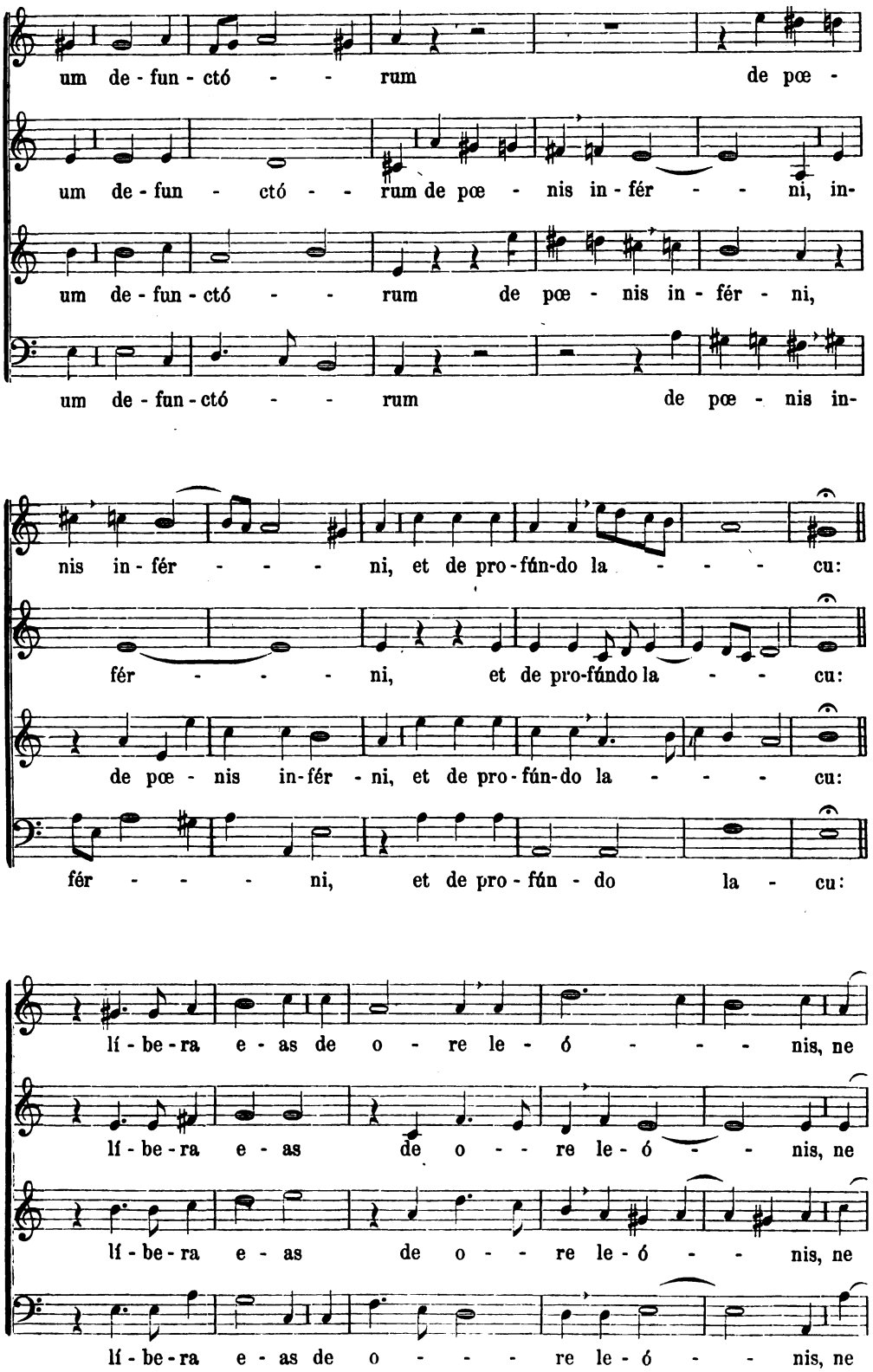


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

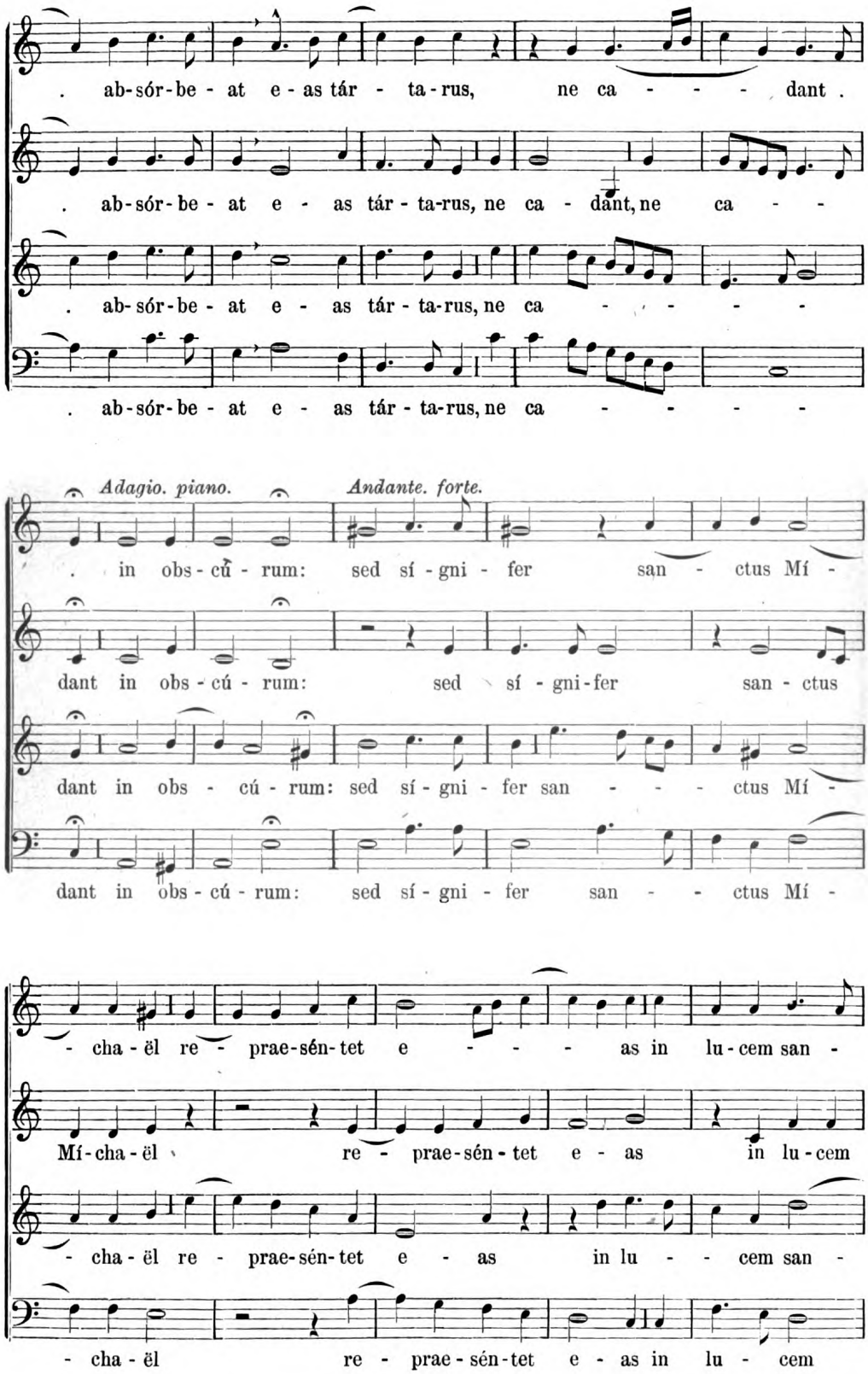
Offertorium.



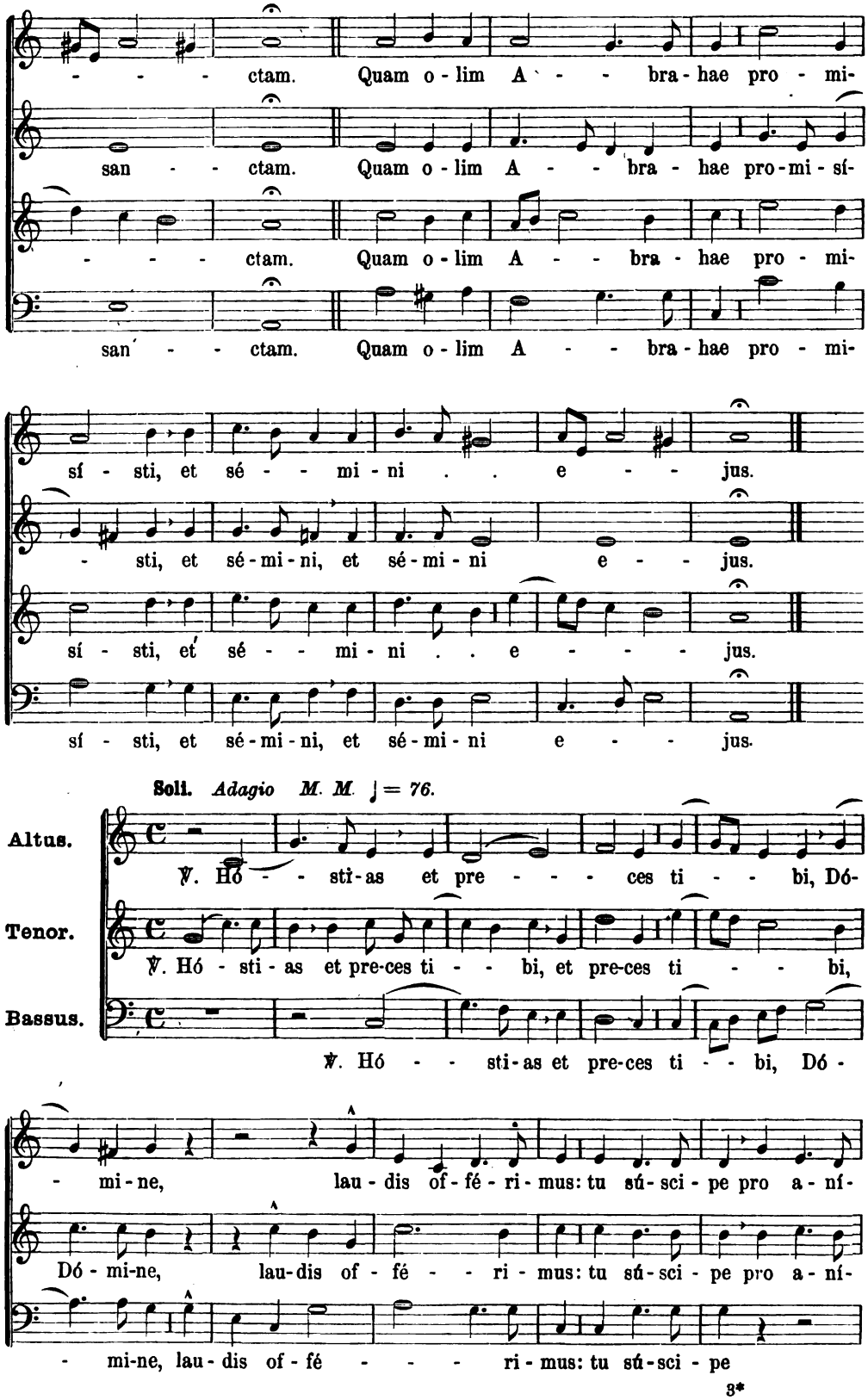
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



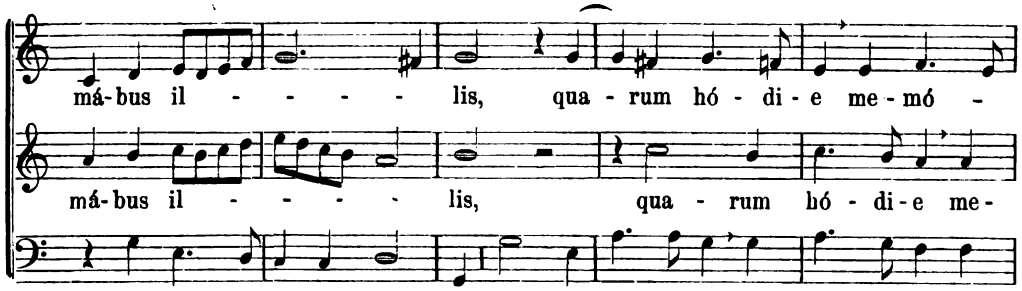
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

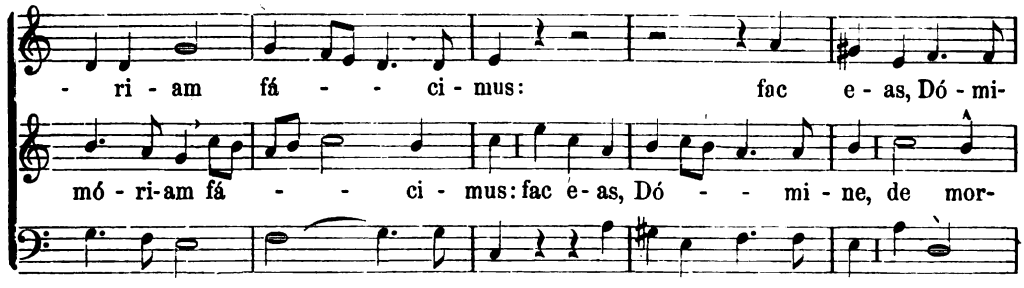


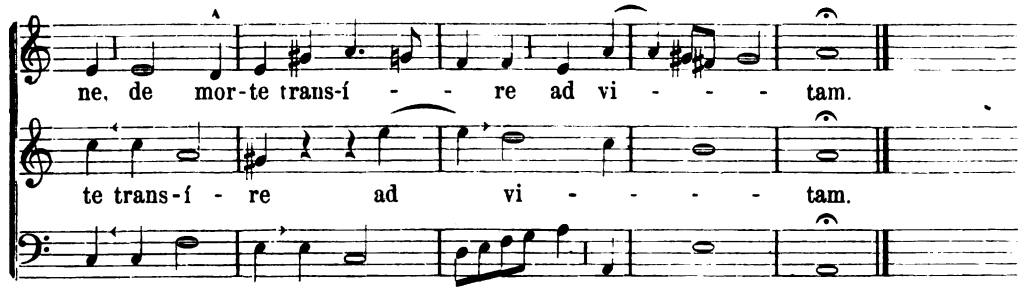
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

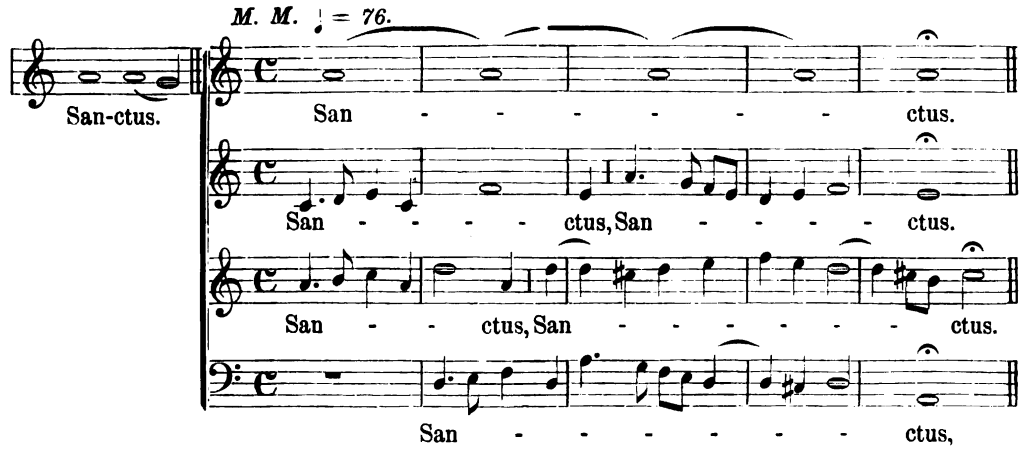




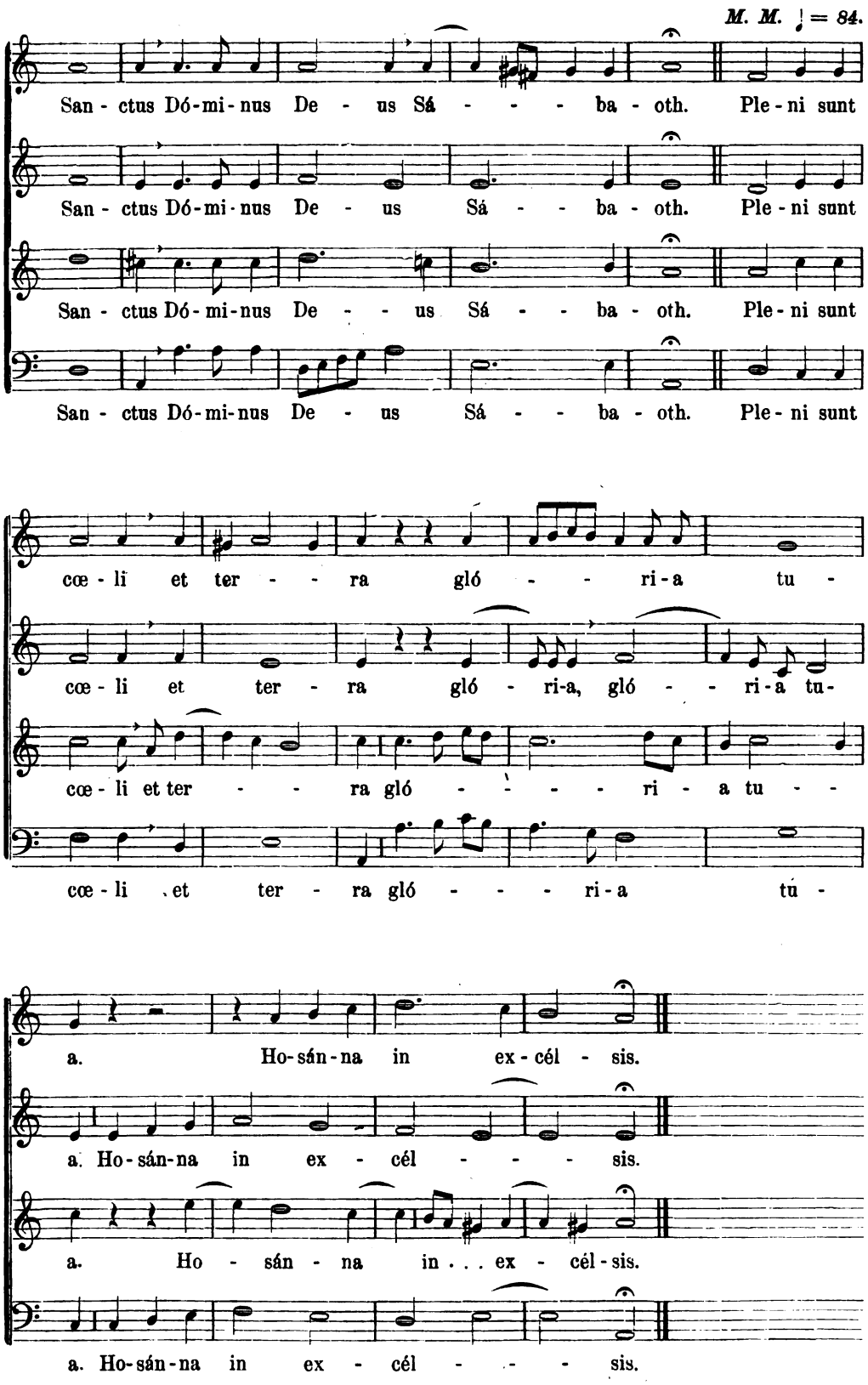


Repetitur: Quam olim *ut supra pag. 19 usque ad* ℣. Hóstias

Sanctus.

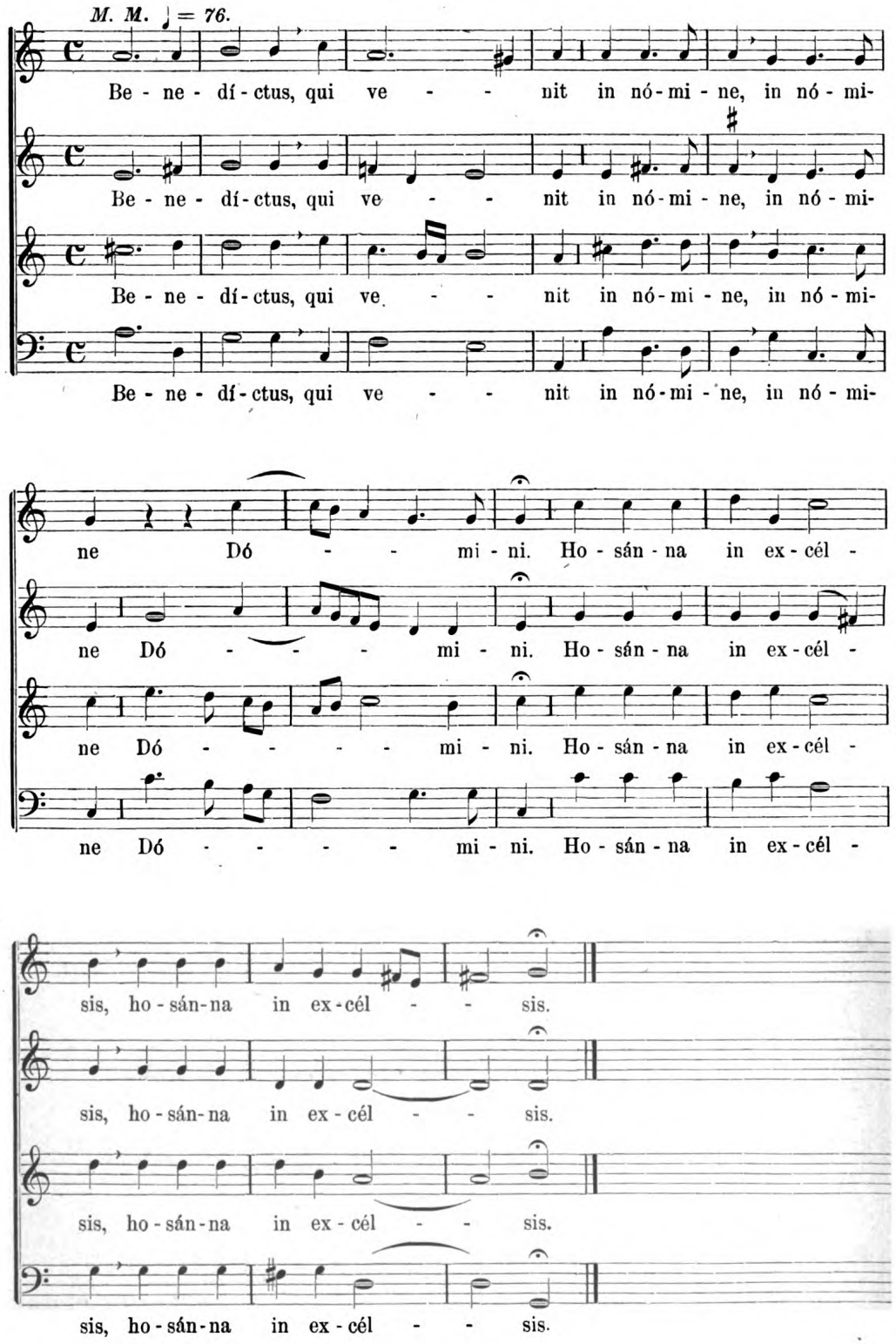


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

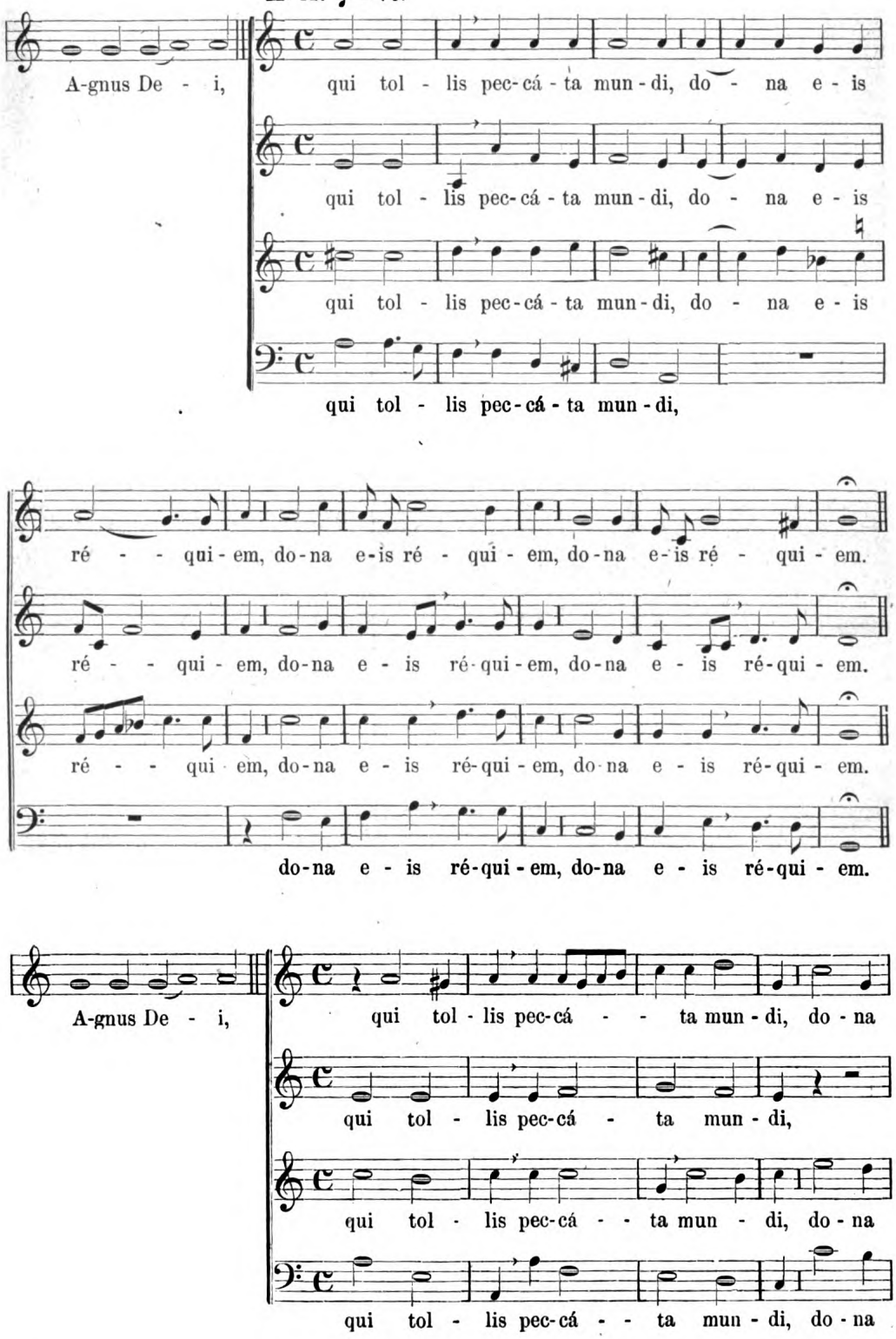
Benedictus.



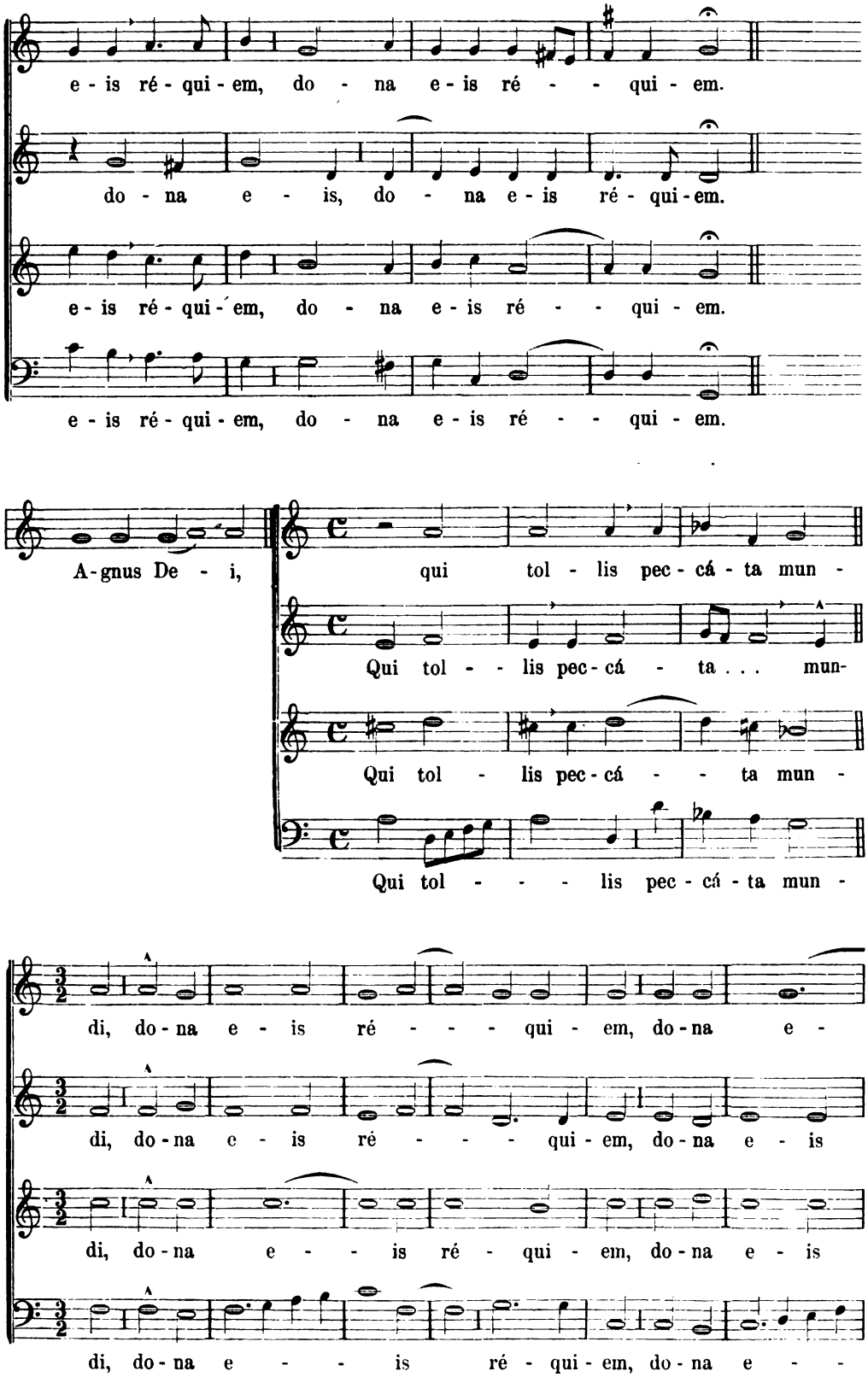
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Agnus Dei.

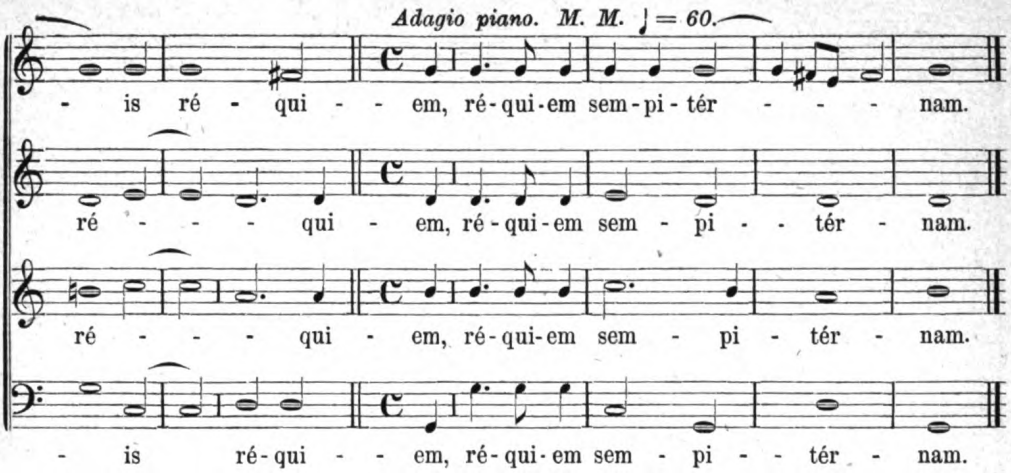
M. M. ♩ = 76.



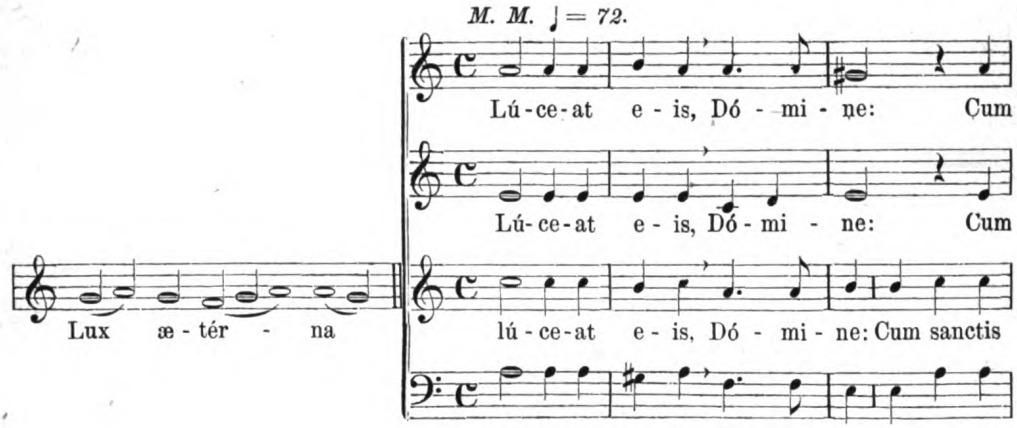
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

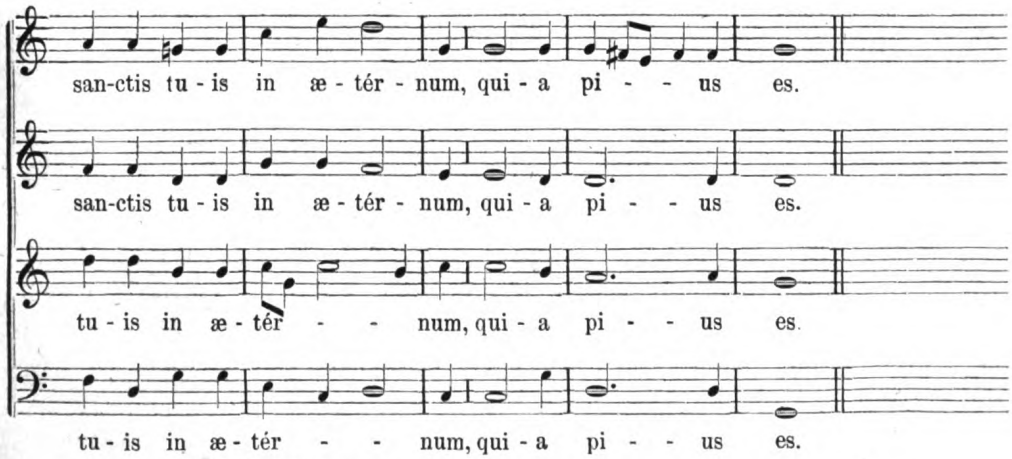


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

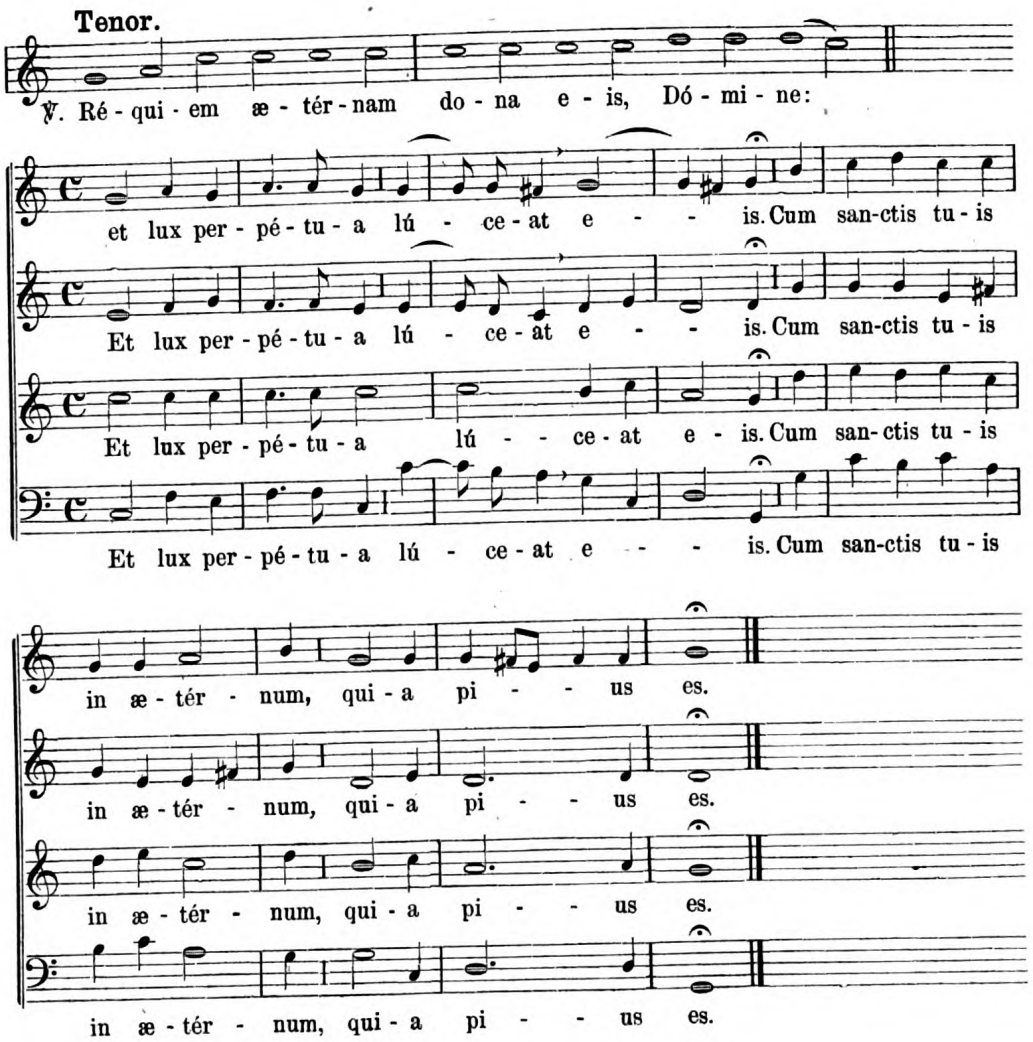


Communio.

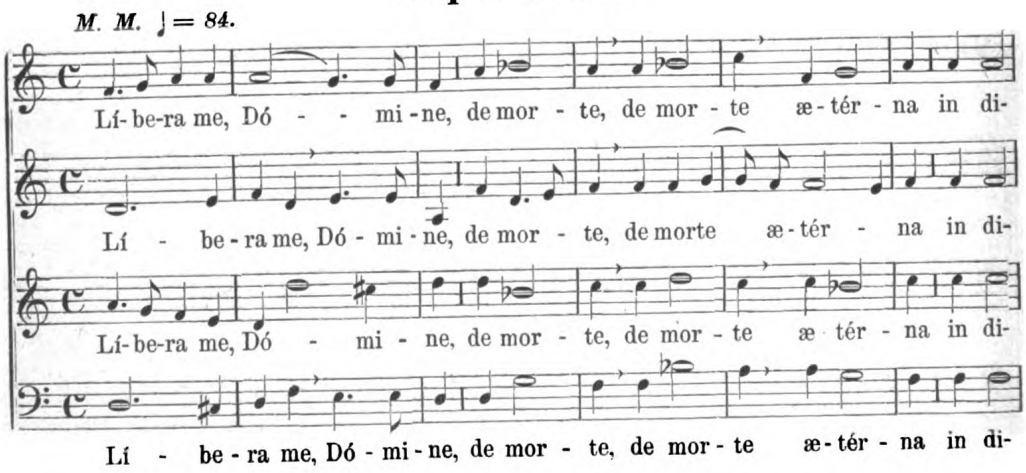




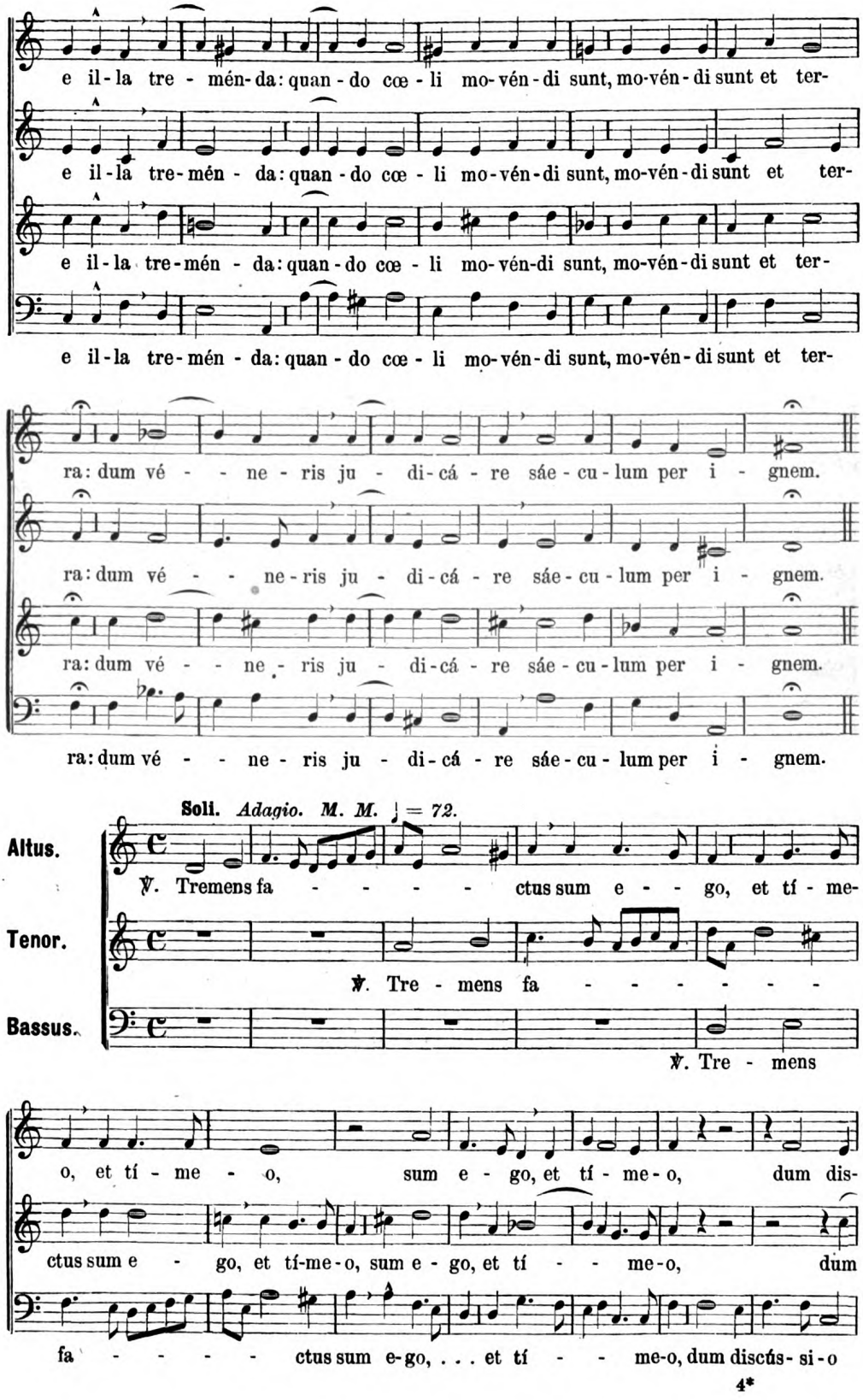
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



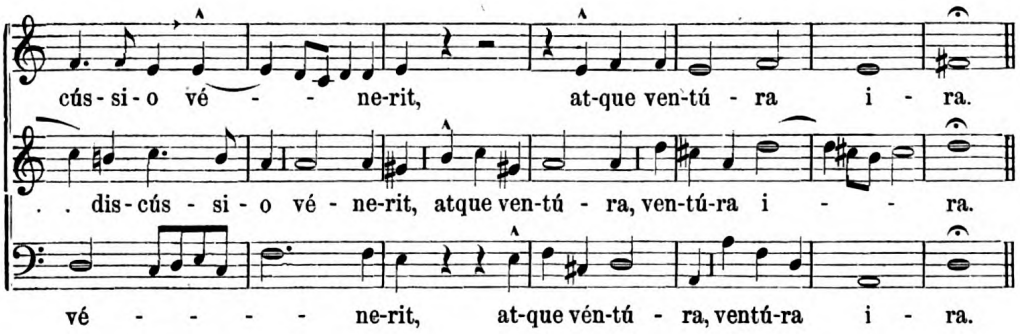
Responsorium.



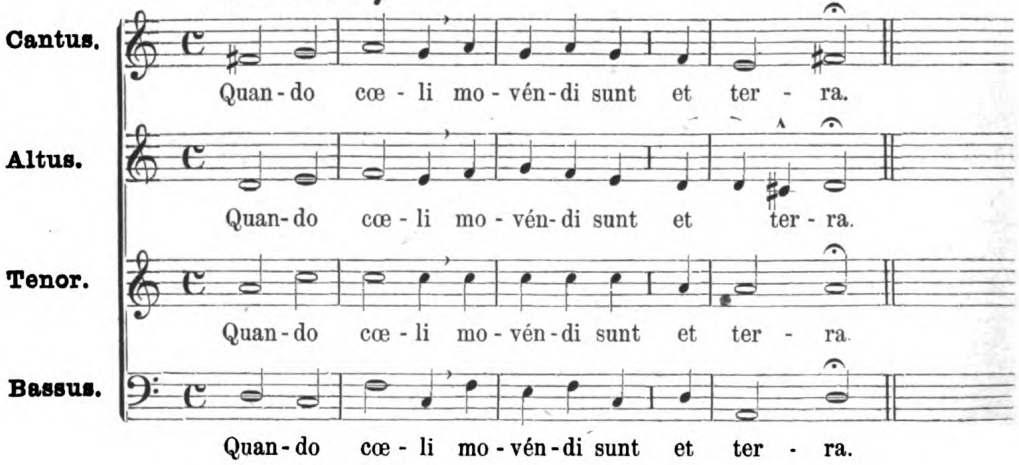
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



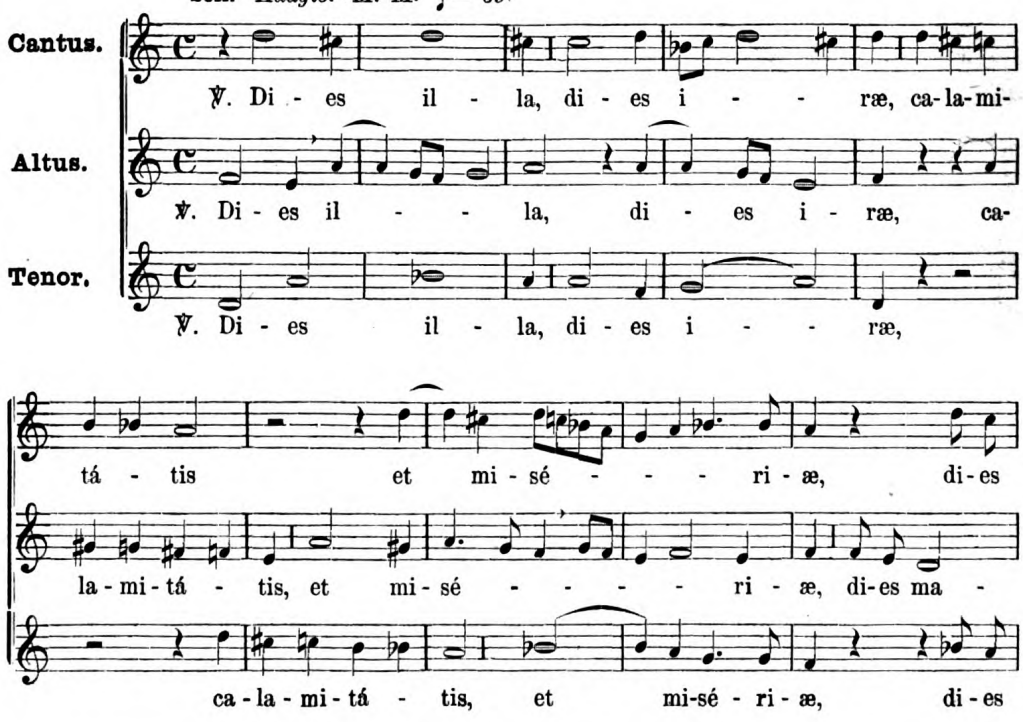
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



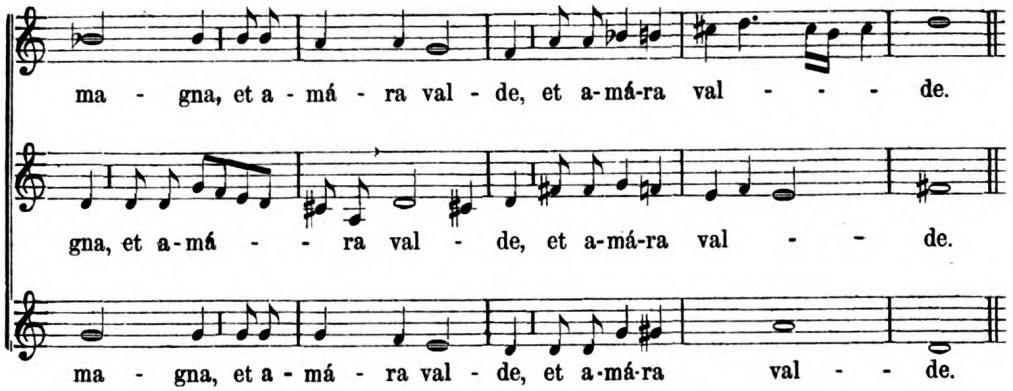
Tutti. *M. M.* ♩ = *88.*



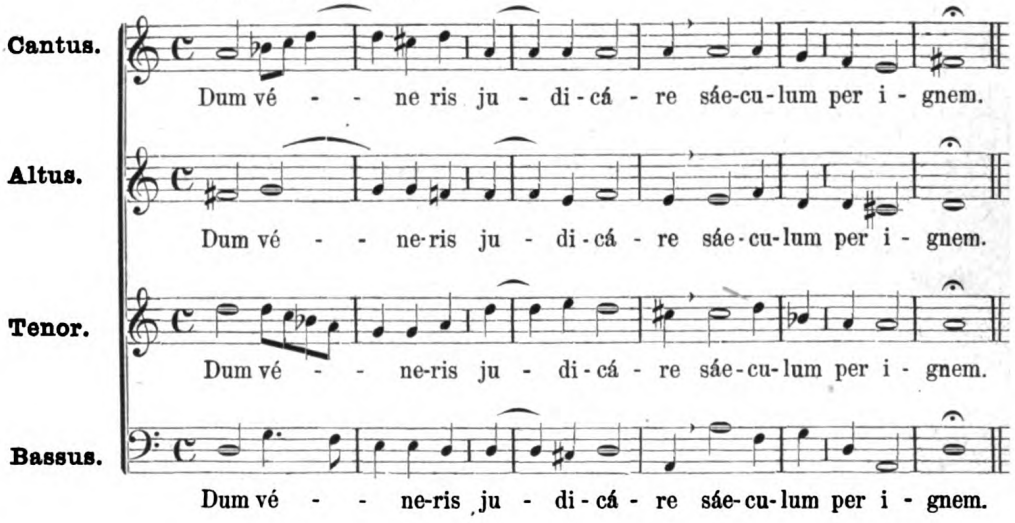
Soli. *Adagio. M. M.* ♩ = *69*



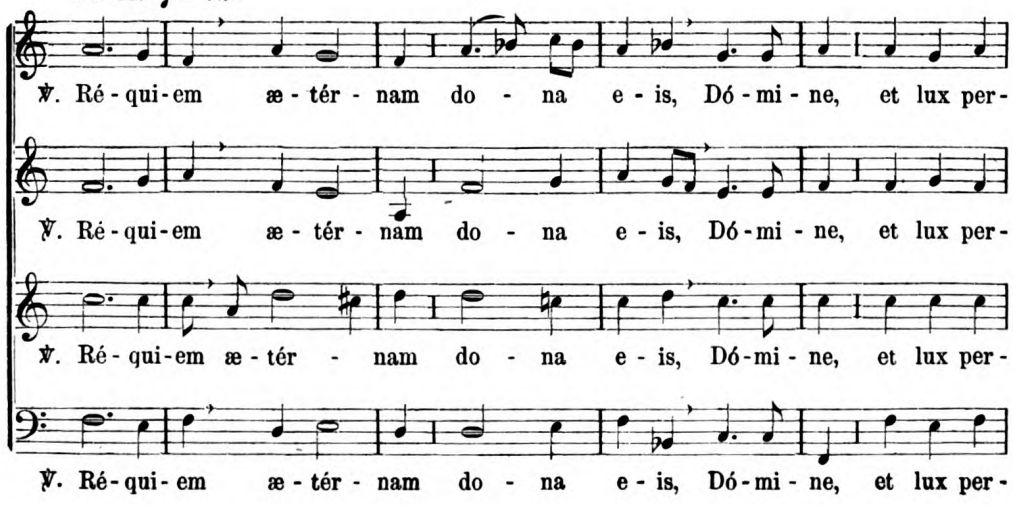
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



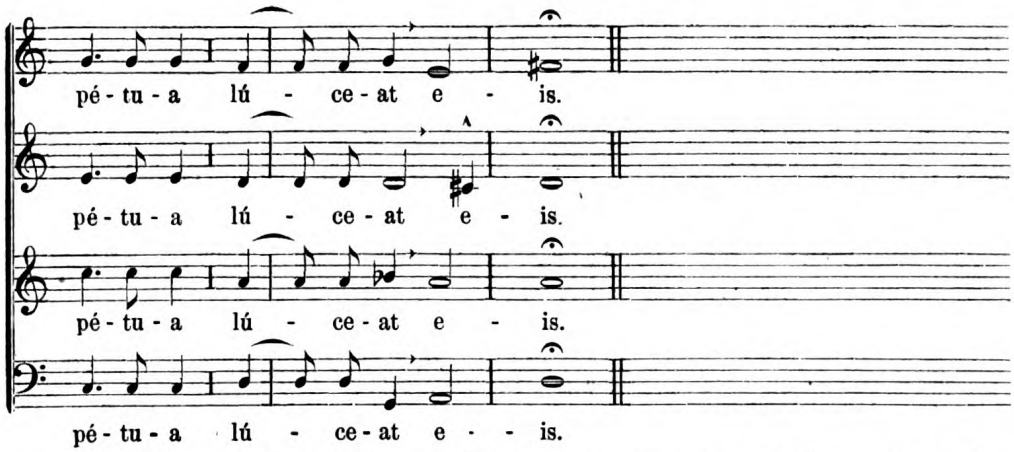
Tutti. *M. M.* ♩ = *92.*



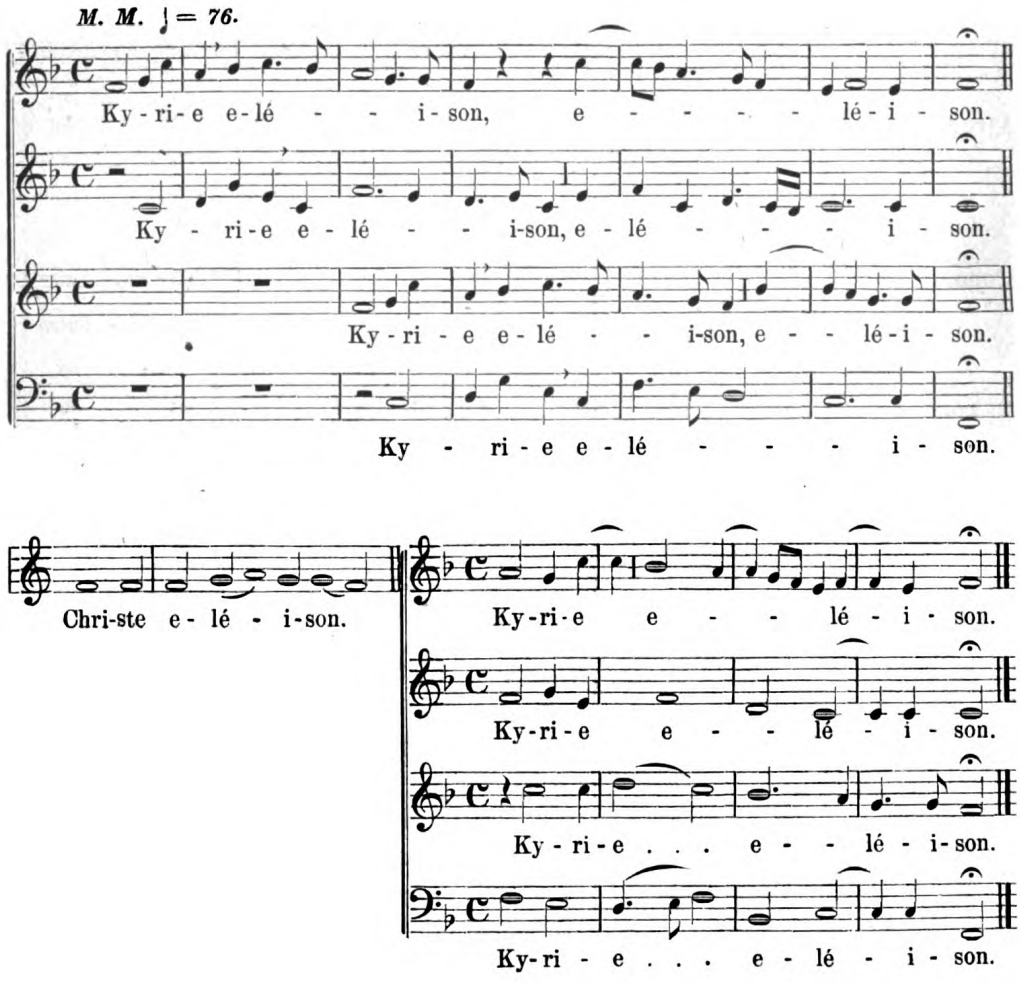
M. M. ♩ = *72.*



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Repetitur: Líbera me, Dómine. *pag. 26. usque ad* ℣. Tremens. *pag. 27.*
Deinde sequitur:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchen-Musikalisches Jahrbuch.

I. Abhandlungen und Aufsätze.

Die alten Musiktheoretiker.*)

X. Guido von Arezzo.

Mit dem Abschluße des ersten christl. Jahrtausends stand die sogenannte mittelalterliche Musiktheorie so viel wie fertig da, ein selbstständiges Gebilde, zwar fußend auf der griechischen Musik und aus ihr hervorgegangen, aber in vielen wesentlichen Stücken anders geartet. Sie kümmerte sich nicht mehr um die enharmonischen und chromatischen Töne, die Diatonik führte die Herrschaft; sie begnügte sich mit 8 Oktavengattungen und vermochte in ihnen doch die farbenreichsten Gesänge zu schaffen; in der Melodik ließ sie die griechische Kunst weit hinter sich zurück; während diese an die Prosodie gebunden war und für jede Silbe nur einen Ton verwendete (nach den uns noch erhaltenen Resten griechischer Gesänge zu schließen), erhebt sich die neue Kunst, vom christlichen Geiste mit neuen und höheren Ideen gesättigt und mit reicherem Leben begabt, zu schwungvolleren, tonreicheren Melodieen, welche den edelsten und mannigfaltigsten Stimmungen Ausdruck verleihen; ein hohes ästhetisches Gefühl und eine feine Beobachtung weiß sogar über Tongruppen und melodische Schritte Regeln zu geben; auch Keime eines ganz neuen Gebildes, der Harmonie, treten bereits an's Tageslicht — in so vielfacher Beziehung ist die neue Kunst über die alte hinausgegangen, und nur in den Grundzügen sieht das Antlitz der Tochter dem der Mutter noch ähnlich.

Obwohl die Tonkunst um's Jahr 1000 so hoch entwickelt dastand, so war doch noch Manches einheitlicher zu gestalten, und es lagen noch manche Keime in ihr, die der Entwicklung harrten: die Harmonie war noch in den ersten Windeln, die Notenschrift noch sehr unbestimmt, die Methode des Gesangunterrichtes unzureichend u. s. w. Dieß zu cultiviren, das war die Aufgabe der folgenden Jahrhunderte.

Wie dieß geschah, werden wir aus den Traktaten der nun folgenden Tonlehrer ersehen, von welchen wieder kurze Auszüge gegeben werden sollen.

Die ersten Schriften, womit Gerbert den II. Band seiner Scriptores eröffnet, gehören dem Mönche zu, dessen Name in der ganzen Musikwelt bekannt und hochgefeiert ist, — Guido von Arezzo. Er schrieb seine bedeutenderen Traktate wahrscheinlich um 1028, da er in dem Briefe an seinen Freund Michael seines Verweilens bei Papst Johann XIX. erwähnt, welcher von 1024—33 regierte.

Der erste Traktat ist „Micrologus de disciplina artis musicae",[1]) „Kurze Unterweisung in der Musikwissenschaft". Kurz nennt er dieses sein Werk, weil er nicht den ganzen Schatz seines musikalischen Wissens darin niederlegen, sondern nur „einiges", was er für die Sänger nützlich erachtete, in Kürze angeben wollte; „denn," schreibt er, „was von der Theorie zum Singen nicht nöthig, oder was überhaupt schwerer verständlich ist, glaubte ich übergehen zu dürfen."[2])

*) Fortsetzung zu „Kirch.-Mus. Jahrbuch", 1886, S. 1 flg.

[1]) Gerbert, Script. de Mus. II. 2—61. — Siehe „Cäcilienkalender" 1876. S. 49—58. Uebersetzung und Erläuterung des Micrologus von R. Schlecht, s. Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner. Jhrg. 1873. Nr. 9 ff. — Eine solche edirte auch M. Hermesdorff in Trier (Grach'sche Buchhandlung) 1876.

[2]) „Cupiens tam utile nostrum studium (artis musicae) in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, quae adjutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam, quae

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Guido widmet seinen Micrologus dem Bischofe Theodald von Arezzo (1023—36), von welchem er, aus seinem Kloster Pomposa verbannt, freundlich aufgenommen und mit der Aufbesserung des Kirchengesanges betraut ward; dieser Bischof veranlaßte ihn auch, sein Werk zu veröffentlichen (proferre in publicum). Was Guido bewog, den Mikrologus abzufassen, sagt er selbst in der Einleitung: Sein Eifer für guten Kirchengesang und die traurige Wahrnehmung, daß die bisherigen Sänger nie dazu kommen, auch nur eine einzige Antiphon richtig zu singen, ohne daß man sie ihnen vorsingt. Er habe nach langem Unterrichte von Singknaben eine Methode aufgefunden, wodurch die bisherigen Schwierigkeiten gänzlich in Wegfall kommen und selbst Knaben befähigt werden, in kurzer Zeit jede in seiner Manier geschriebene oder notirte Antiphon u. s. w. selbstständig abzusingen. Die hiezu nothwendigen theoretischen Kenntnisse gibt er in den 20 Capiteln des Mikrologs.

Im 1. Cap. weist er den Schüler an, einige mit seiner Tonschrift aufgezeichnete Gesänge zu erlernen, die Hand im Gebrauche des Monochords zu üben und die folgenden Regeln sich einzuprägen, bis er die Natur der einzelnen Töne erkannt hat, und ihm die „unbekannten" Gesänge nunmehr als „bekannte" erscheinen.

Da nun die Töne das Fundament des Gesanges sind, und deren Natur (ob sie Ganz- oder Halbtöne im Gefolge haben, hoch oder tief klingen) am Monochord am besten erkenntlich, weil gleichsam sichtbar, ist, so erklärt er vorerst das Monochord und gibt alle gebräuchlichen und wünschenswerthen Töne an. Deren Reihenfolge ist:

Γ A B C D E F G a ♭ ♮ c d e f g $\overset{a}{a}$ ♭ ♮ c d
$\overset{a}{a}$ ♭ ♮ c d.

Die letzten fünf nennt er „überflüßige", aber doch glaubt er, es sei besser, zu viele als zu wenige Töne aufzunehmen. Im Ganzen setzt Guido 21 Töne fest. (2. Cap.)

Von den verschiedenen Messungsarten des Monochords gibt er im 3. Kapitel zwei an, wovon er als die am schnellsten zu bewerkstelligende also schreibt: Theile die ganze Saite, an deren Endpunkten Γ und $\overset{d}{d}$ zu stehen kommen, in 9 Theile; beim ersten Theilungspunkte von Γ aus setze A, beim dritten D, beim fünften a, beim sechsten d, beim siebenten $\overset{a}{a}$. Ebenso theile dann die Länge von A bis $\overset{d}{d}$ in neun Theile und du findest beim ersten Theilungspunkte von A aus den Ton B, beim dritten E, beim fünften ♮, beim sechsten e, beim siebenten $\overset{♮}{♮}$. Wiederum theile die ganze Saite in vier Theile: beim ersten Punkte findest du C, beim zweiten G, beim dritten g. Theilst du die Saite von C ab in vier Theile, so erhältst du beim ersten Punkte E, beim zweiten c, beim dritten $\overset{c}{c}$. Von F aus ebenso vier Theile gemacht, gibt der erste Punkt ♭, der zweite f, der dritte c. Theilst du nochmals die Saite von ♭ bis $\overset{d}{d}$ in vier Theile, so ergibt der zweite Punkt $\overset{♮}{♮}$. Von $\overset{a}{a}$ aus rückwärts bis Γ in vier Theile getheilt, wird die Saite beim ersten Punkte den Ton d ergeben.

Am Monochord ist klar ersichtlich, daß nicht jeder Ton vom andern gleich weit entfernt ist; der geringere Abstand gibt den Halbton, der größere den Ganzton. Aber auch weiter entfernte Töne können verbunden werden, woraus dann Consonanzen (Intervalle) entstehen, deren sechs angewendet werden: Ganzton, Halbton, kleine Terz, große Terz, (reine) Quart und (reine) Quint.[1]) Man fügt diesen noch sieben Oktaven bei, doch mit wenig gutem Grunde, da sie selten gefunden werden. Diese Intervallschritte muß der Sänger auf's fleißigste üben und sich geläufig machen. (4. Cap.)

Im 5. Capitel macht er aufmerksam, daß es nicht mehr als sieben Oktavschritte geben kann, da der achte Ton der nämliche wie der erste u. s. f., nur durch höhere Lage unterschieden ist. Hugo Riemann sagt in seiner „Musik. Syntaxis" (Leipzig, 1877, Breitkopf und Härtel) ebenfalls: „Töne, welche im Verhältniß der Oktave zu einander stehen, sind nicht als verschiedene Töne, sondern als verschiedene Erscheinungen desselben Tones anzusehen." Nachdem Guido im 6. Cap. die Consonanzen Diapason, Diapente und Diatessaron erklärt und bemerkt hat, daß diese drei Consonanzen wegen des guten Zusammenklanges Symphoniae genannt werden, indem

cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi; quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si quae ex his, quae dicuntur, non valent intelligi, neo memoratu digna judicavi." Gerb. II. 3.

[1]) In einigen Codices ist auch noch große und kleine Sext beigefügt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die Oktav gleiche Töne verbindet, die Quint und die Quart aber für die Diaphonie oder das Organum verwendbar sind, wendet er sich im 7. Cap. zur Lehre über die Tongänge oder Tonfolgen, modi. Die erste Art der Tonfolge, primus modus, ist diejenige, bei welcher die Stimme einen Ton (unter den Grundton) ab-, und einen ganzen, dann einen halben Ton und zuletzt zwei Töne aufwärts zu steigen hat, wie von A und D (C_1 D_1 $E\frac{1}{2}F_1$ G_1 a); der zweite Modus, modus secundus, findet statt, wenn die Stimme unter dem Grundton zwei ganze Töne, über demselben einen halben und zwei ganze Töne findet, wie bei B und E (A_1 B (H) $\frac{1}{2}$ C_1 D_1 E); beim dritten Modus fällt die Stimme einen halben und zwei ganze Töne, steigt aber durch zwei ganze und einen halben Ton, wie bei C und F (Γ_1 A_1 $B\frac{1}{2}C_1$ D_1 $E\frac{1}{2}$ F); beim vierten Modus findet sich unter dem Grundton ein ganzer Ton, oberhalb desselben sind zwei ganze Töne und ein halber, wie allein bei G (F_1 G_1 a_1 $\natural\frac{1}{2}$ c). Und dieselben folgen in Ordnung aufeinander:

	A	B	C	D	E	F	G
Modus:	I	II	III	I	II	III	IV

Je zwei dieser Töne stehen in Affinität, nächster Verwandtschaft, und wenn der untere durch die Oktav verdoppelt wird, zeigt sich von unten eine Quart, von oben eine Quint. A - D - a; B (H) - E - $\natural$ u. s. w.

Andere Verwandtschaften findet Guido darin, daß Töne in Quarten- oder Quintenabstand mit dem einen den absteigenden, mit dem andern den aufsteigenden Tongang gleich haben, z. B. C G, D G. — $\flat$ molle hat nur Bezug auf F und ist von F aufwärts gleich G zu C. — Es gibt in Wirklichkeit nur drei Muster der verschiedenen modi oder Tongänge, nämlich C, D, E, doch findet sich nicht bei allen Affinalen volle Gleichheit, indem die einen im Aufsteigen, die andern im Absteigen größere Aehnlichkeit zeigen, volle Gleichheit findet nur bei der Oktav statt. (Cap. 9.)

Wir haben nun vier Modi, welche mißbräuchlich toni genannt werden, welche sich nicht vertauschen lassen; die Unrichtigkeit eines Tones wird den ganzen Modus ändern oder zerstören. Deßhalb muß ein Cantor wohl obacht haben auf die betreffenden Töne und Tonfiguren.

Wenn nun auch in einem Gesange verschiedene Töne und Modi vorkommen, so gibt es doch einen Ton, welcher den eigentlichen Modus anzeigt, und das ist der Schlußton (Cap. 11). Dieser verlangt, daß alle vorausgehenden Töne nach den genannten sechs Intervallen in Verhältniß stehen; an diesen müssen sich auch alle Theilabschlüße, ja sogar die Anfangsnoten der Abschnitte anschließen. (Nur der dritte Modus macht eine Ausnahme, bei welchem manchmal nicht in der Quint, sondern in der Sext c begonnen wird.) Deßhalb müssen wir auch, wenn wir einen Vers an ein Responsorium oder einen Psalm an eine Antiphon anzuschließen haben, jederzeit die Schlußnote, nicht die Anfangsnote des vorhergehenden Gesangstückes beachten. — Für einen Gesang kann die Stimme bis zu einer Oktav über dem Schlußton steigen und bis zur Quart unterhalb desselben fallen. Dem Monochord entsprechend hat man darum vier Schlußtöne, Finales, festgestellt, nämlich D, E, F, G, welche auch bis zur Unterquart zu gehen gestatten.

Doch da ein solcher Umfang viel Mißliches hatte in Bezug auf die Übereinstimmung höherer und tieferer Lage, so hielt man es für gut, jeden modus, d. h. seine ganze Ausdehnung zu theilen und je zwei modi zu gestalten, einen für die höher gelegenen Melodien, den man authentisch nannte, und einen für die tiefer gelegenen Gesänge, welchem man den Namen plagal, Seiten- oder Nebenmodus, gab. Und so hatte man einen protus authentus und protus plagis u. s. w., d. h. acht Modi. Übrigens ist es nicht gut, daß man dafür I. II. III. IV..... Ton oder Modus sagt, weil dadurch die natürliche Aufeinanderfolge gestört wird. (Cap. 12.)

Um diese 8 modi leichter zu erkennen, (Cap. 13) hat man gewisse Formeln oder Tongruppen erfunden; diese braucht man nur mit irgend einem Gesange zusammenzuhalten, und man wird daraus Sicherheit über den modus gewinnen. (Solche Formeln sind die bekannten Weisen: Primum quaerite regnum Dei; octo sunt beatitudines etc.) Hiezu können auch die Verse der größeren Responsorien, die Psalmformeln u. dgl. dienen. — Daraus ist auch ersichtlich, in welchen Tönen ein Modus öfter oder seltener beginnt, in welchen nicht. So ist es in den plagalen Gesängen nicht erlaubt, die Abschnitte mit der Quint beginnen oder schließen zu lassen, sehr selten geschieht es sogar mit der Quart.

Bei den authentischen kann man bis zur Quint gehen, der II. und VI. Ton steigt in den Anfängen und Schlüßen der Abschnitte bis zur Terz, der IV. und VIII. bis zur Quart.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ferner ist zu bemerken, daß die authentischen Gesänge, was den Umfang (ambitus) betrifft, kaum weiter als einen Ton unter die Finale gehen, und daß namentlich beim V. Ton wegen des Halbtons (FE) dieß am seltensten vorkommen mag. Aufwärts steigen diese Töne jedoch bis zur Oktav und Non, ja sogar bis zur Dezime; doch die plagalen modi erstrecken sich bis eine Quint über und unter die Finale, manchmal können sie auch bis zur Sext und Septime steigen; der II., IV. und VIII. Ton schließen öfter auch in a c.

Alle diese Regeln sehen wir zumeist in den Antiphonen und Responsorien, welchen Psalmen oder Verse anzufügen sind, beobachtet. Außer diesen gibt es aber noch viele Gesänge, welche sich innerhalb dieser Grenzen nicht halten und sie nach oben oder unten überschreiten, so daß man in Zweifel kömmt, ob sie der authentischen oder der plagalen Tonart angehören. Hier wird am sichersten die Beachtung der Tongruppen, Formeln, Tonfiguren, auch Tropen genannt, Aufschluß geben. Denn solche Tonfiguren (oder auch Gänge, Sprünge, Verbindungen) liegen im Wesen einer bestimmten Tonart und sind ihr besonders eigenthümlich; sie sind mit den charakteristischen Merkmalen (Gesichtszügen, Kleidung, Haltung u. s. w.) zu vergleichen, wodurch wir z. B. einen Deutschen von einem Italiener oder Griechen unterscheiden. (Cap. 14.)

Nachdem Guido noch einige kurze Bemerkungen über die Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüth diesem Capitel angefügt hat, geht er daran, Vorschriften für die Composition von Melodien aufzustellen (quibus ad bene modulandum rebus opus sit, videamus).

Die folgenden drei Capitel (15. 16. und 17.) geben eine genügende Anleitung, wie man neue Gesänge anzufertigen habe, was dabei zu beobachten sei, welche Mittel zu Gebote stehen. Das wichtigste darunter ist das 15. Capitel, worin die Construktion der Melodien und die schöne Stellung der Töne und Tonfiguren u. s. w. gelehrt wird. Im „Cäcilienkalender" von 1884 S. 36 ist das ganze Capitel übersetzt und erläutert, so daß wir hier nichts mehr darüber zu sagen brauchen.

Das 16. Capitel sucht dem Lehrjünger klar zu machen, wie, trotzdem es nur sieben Töne gibt, doch ein solcher Reichthum von Gesängen geschaffen werden kann. Das Mittel hiezu ist die verschiedenartigste Verbindung der Töne. Diese lassen sich nämlich nach den bekannten sechs Consonanzen (Intervallen) durch Auf- und Absteigen (arsis et thesis, Hebung und Senkung) als einzelne Töne und verbundene Töne (Figuren) aneinanderreihen, indem man bald der Arsis eine Arsis, der Thesis eine Thesis, bald der Arsis eine Thesis und umgekehrt folgen läßt; bald gleiche oder ähnliche Figuren mit einander verbindet, bald ungleiche. Verschiedenheit erzeugen ferner die Zahl der Töne, welche eine Figur in sich begreift, und die Abstände (Intervalle), in welchen man die Töne oder Figuren sich folgen läßt. Der Anschluß kann dann wieder auf vierfache Weise stattfinden: praepositive, wenn die folgende Figur höher, subpositive, wenn sie tiefer als die letztvorhergehende Note beginnt; appositive, wenn sie in gleichem Tone einsetzt, mixte und interposite, wenn sie ihre Töne theils höher, theils tiefer legt. Auf solche Weise entstehen die mannigfaltigsten Bildungen, welche jeden Gesang von einem andern verschieden sein lassen.[1])

Im 17. Capitel lehrt Guido eine „sehr einfache, aber doch nützliche, bisher unbekannte" Weise, Melodien zu bilden. Da dieselbe eine Grundlage für alle Melodien bildet, so kann der Lehrjünger das, was ihm tauglich scheint, annehmen, oder was ihm nicht gut (absona) und schön klingend erscheint, verwerfen. Weil die Vokale den Wörtern Wohlklang verleihen, meint er, könnten dieselben auch zur Melodiebildung verwerthet und so eine doppelte Modulation erreicht werden (nämlich neben dem schön dahinfließenden Texte auch noch eine Melodie). Seine Methode besteht darin, daß man den fünf Vokalen einen bestimmten Ton zuweist, und auf den betreffenden Vokal des Textes den bestimmten Ton setzt. Da sich aber hiebei bloß ein Umfang von fünf Tönen ergibt, so möge man einer ganzen Skala zwei bis drei verschiedene Vokalreihen unterlegen und aus diesen nach Bedürfniß auswählen. Daß mit solch geistloser Methode nichts Vollkommenes geschaffen werden kann, erkennt

[1]) Dieses Capitel ist von spätern Singmeistern und Tonlehrern auf's weiteste erläutert und exemplifizirt worden. So beschäftigt sich auch Aribo von Freising damit, Gerb. Script. II. 215. In Coussemaker's „Histoire de l'harmonie au moyen âge" findet sich ein davon handelnder Traktat mit Neumen, ebenso eine solche Exposition in Codex lat. 14,663 der H.- und St.-Bibliothek in München, fol. 15 (aus dem Kloster St. Emmeram in Regensburg).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Guido selbst; darum sagt er weiter, daß die letzten Töne nach der vorgesetzten Tonart abzuändern sind; ferner, daß, um den Gesang gut und schön (aptissima) zu gestalten, man nur das bessere und vorzüglichere von einem solchen Gebilde auswähle und beibehalte, die Lücken ergänze, zu große Intervalle in kleinere zusammenziehe und umgekehrt u. s. w., um ein einheitliches und den Regeln entsprechendes Werk zu bekommen.

Uebrigens, fährt er fort, darf man nicht vergessen, daß ein Gesang, wie Silber, das durch den Gebrauch glänzender wird, durch öftern Gebrauch sich gleichsam abschleift [1]) und zuletzt Lob findet; ferner, daß je nach dem Volksstamm oder nach der Gemüthsart der nämliche Gesang dem einen gefällt, dem andern nicht zusagt; der eine sich an weichen, der andere an ernsten, wieder ein anderer an sprungreichen und weitschichtigen Melodien sich erfreut, jeder seinem Charakter entsprechend. Solches muß man sich an Beispielen klar zu machen suchen.

Die folgenden zwei Capitel (18. und 19.) handeln von der Diaphonie. Zuerst definirt er die Diaphonie als den guten Zusammenklang verschiedener Töne [2]) und erklärt dann das (bisher schon von Hucbald beschriebene) Organum, welches der gebräuchliche Name für „Diaphonie" ist, kurz nach seiner Gestaltung und der Verdopplung der beiden die Diaphonie bildenden Stimmen. Die organizirende Stimme singt die Melodie eine Quart tiefer als die Hauptstimme, und dieß heißt organum sub voce; wird die Oktav derselben über der Hauptstimme (also eine Quint höher als diese) noch mitgesungen, so nennt man das organizare supra vocem.

Die bisherige Weise des Organums nennt Guido hart, die seinige aber, die er nun lehren wolle, sei milder. Er schließe den Halbton und die Quint ganz aus und benütze nur den Ganzton, die große und kleine Terz (letztere jedoch am wenigsten) und besonders die Quart. Es ist im Ganzen das Organum Guido's von dem Hucbald's wenig verschieden; auch Hucbald lehrt die Begleitung eines Gesanges mit der Unterquart nebst den gehörigen Einschränkungen. Ein Fortschritt scheint nur darin zu liegen, daß beim Guidonischen Organum am Ende der Abschnitte und am Schluße die Stimmen zum Unisono entgegenschreiten (occursus), und daß hiebei die Anwendung der genannten kleineren Intervalle statt hat, z. B. $\begin{matrix} F & F & E \\ C & D & E \end{matrix}$. Hierüber stellt nun G. bestimmte Regeln auf, welche uns theilweise wegen ihrer knappen Fassung unverständlich sind. Der tonus tritus (C, F) ist auch hier ein bevorzugter Ton, indem unter denselben die Begleitungsstimme nicht gehen darf, sondern darauf liegen zu bleiben hat, auch wenn die Oberstimme einen raschen Gang unter sie macht und gleich wieder zur Höhe zurückkehrt. Selbst beim VII. oder VIII. Ton hat F das Recht des Organum $\begin{pmatrix} a & G & G \\ F & F & G \end{pmatrix}$

Hier scheint es nicht unangemessen zu sein, auf eine noch feiner ausgebildete Art des Organums hinzuweisen, welche von Coussemaker (II. 74) in dem Bruchstücke eines Traktates, der dem Hucbald zugeschrieben wird, veröffentlicht ist. Der unbekannte Autor desselben wird aber, nach meiner Meinung, eher in die Zeit nach als vor Guido zu setzen sein, da nur vom Quartenorganum geredet wird und zwar mit Angabe von bestimmten Regeln, welche in den bisher dem Hucbald zugeschriebenen Büchern gar nicht vorkommen, und über die Regeln Guido's hinausgehen. Zweierlei sagt der Autor von seiner Diaphonie, einmal, daß die begleitende Stimme (Organum) in Unterquarten mit dem Gesange (Hauptstimme) zu gehen habe; dann, daß solche Quartengänge auch ihre Grenzen (Einschränkung) haben. Diese Einschränkung bestehe darin, daß die Organalstimme, und zwar in jedem Modus, nicht unter die Untersekunde des Finaltones gehen darf, vielmehr dieser ihr Hauptsitz ist, von welchem sie beginnt und auf welchem sie ruht (da die Beispiele fehlen, ist nicht ersichtlich, ob wenigstens am Schlusse die untere Stimme in den Finalton schreitet, und beide Stimmen im Unisono stehen). Für den I. und II. Ton ist also C die Grenze des Organum, für den III. und IV. D, für den V. und VI. E, für den VII. und VIII. F. Der Autor zieht aber für sein Organum auch die kleineren Abschnitte eines Gesanges in Betracht, welche gewöhnlich auf einem andern Tone als der Finale ihren Schluß machen; für diese hat das Organum wieder

[1]) Gerbert hat das Wort „coloratur", der Codex Emmer. „intelligatur", „der Gesang kömmt mehr zum Verständniß."

[2]) „cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant." Gerb. II, 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:25 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einen andern Sitz. Zu diesem Behufe stellt er drei Regionen des Organum auf, eine mittlere, obere und untere; jede dieser Regionen umfaßt drei Töne, der mittlere Ton des mittleren Organum ist die Finalis der Tonart, z. B. I. und II. Ton: A B C Org. infer., C D E Org. medium, F G a Org. superius. Steigt nun die Melodie eines Abschnittes über die Region des mittleren Organums, so kann dieses nicht mehr angewendet werden, ebenso nach unten; die neue Richtschnur gibt hiefür der Schlußton des Abschnittes. Schließt derselbe in der Terz, Quart oder Quint der tonischen Finale, und behauptet dieser oder der folgende und vielleicht auch noch der dritte Abschnitt (von kleinem Umfang) die höhere Region, so tritt das Organum superius in sein Recht. Doch bevor diese Melodie noch nicht denjenigen Ton überschritten hat, in welchem sie endet, hat die Organalstimme zu schweigen (silet, oder etwa auf einem tieferen Tone zu ruhen und dann mit der Oberstimme den neuen Organalton zu ergreifen?). Steigt dann die Melodie noch über den dritten Ton ihrer Finalis, dann begleitet sie das Organum in Quarten. Abwärts bleibt das Organum auf seiner Grenze, bis die Melodie abwärts steigt und unterhalb der tonischen Finale und deren Unterhalbton ihre Clausula macht; dann tritt das tiefere Organum, Org. inferius, in sein Recht ein.

Eine so präcise Lehre über das Quartenorganum weist ohne Zweifel auf einen bedeutenden Fortschritt der Hucbald'schen und Guidonischen harmonischen Kunst hin.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Guido zurück. Im letzten (20.) Capitel seines Micrologus redet er noch von den Zahlenverhältnissen, auf welche nach Pythagoras Entdeckung die musikalische Kunst sich stützt, und von welchen Boetius ausführlich gehandelt hat.

Mit Uebergehung der Regulae rhythmicae, worin die sämmtlichen musikalischen Kenntnisse, welche einem Sänger nothwendig sind, zum leichteren Behalten derselben in Verse gebracht sind, wenden wir uns zu den „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu, identidem in Antiphonarii sui prologum prolatae.“ [1])

Die Verwirrung, welche sich in Folge der bisher gebrauchten unsicheren Neumenschrift unter den Lehrern und Sängern zu großem Aergerniß in den Singschulen und in den Chören kundgab, und der Umstand, daß jeder das Rechte zu haben behauptete, obwohl allen der sichere Grund fehlte, und alle in ihren Gesängen von einander abwichen, bewog den frommen Mönch in seinem Eifer für Gottes Ehre und für Verherrlichung des Gottesdienstes, allen Scharfsinn daran zu setzen, um an die Stelle der Neumen eine sichere, alle Zweifel entfernende Tonschrift zu setzen. An Versuchen dazu hatte es allerdings nicht gefehlt; auch mit Linien hatte man es schon versucht, aber man blieb damit immer auf einem unvollkommenen Standpunkte, der sich, oftmals nicht blos unzulänglich, sondern auch für die Praxis nicht geeignet, in weiteren Kreisen keine Geltung zu verschaffen vermochte. Da gelang es endlich Guido mit Gottes Hilfe eine Weise der Notirung zu erfinden, welche die vollste Sicherheit gewährte, und welche er allen Schreibern oder Notatoren von Antiphonarien fortan gleichsam diktatorisch einschärft. Er selbst notirte das ganze Antiphonarium in dieser neuen Weise und erklärt dieselbe in dem genannten, diesem als Einleitung, Prolog vorausgeschickten Traktate. „Man setze die Töne so, daß jeder Ton, mag er noch so oft vorkommen, stets an gleicher Stelle (höher oder tiefer) stehe. Damit man diese Stellen leichter erkenne, ziehe man enge Linien, und setze die einen Töne auf die Linien selbst, die anderen zwischen die Linien (nach der Ordnung ihres Aufsteigens). Alle Töne also, welche auf der nämlichen Linie oder im nämlichen Zwischenraume stehen, haben gleichen Klang. Um sich diese Erkenntniß zu erleichtern, setze man den Linien und Zwischenräumen die Buchstaben des Monochords vor und ziehe auch farbige Linien. Auch die Tonzeichen (Neumen) selbst sind nach der Ordnung der Töne verschieden, aber auf jeder einzelnen Linie findet sich stets das gleiche. Mag aber diese Zeichen- (Neumen-) schrift noch so vollkommen sein, ohne Buchstaben oder Farben bleibt sie unverständlich. Ich bediene mich zweier Farben, der gelben und rothen, und schreibe die Linie für C gelb, für F roth; fallen diese Töne zwischen die Linien, so wird im Zwischenraum eine gelbe oder rothe Linie gezogen.“ Hiemit hat Guido das längst ersehnte Geheimniß einer vollkommenen Notenschrift enthüllt und das

[1]) Gerb. l. c. II, 34. Uebersetzung und Erklärung gab Mich. Hermesdorff in „Cäcilia“ Jahrgang 1873 (Linz'sche Buchhandlung in Trier) Nr. 3 ff. heraus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Fundament zu einer raſcheren und folgenreichen Entwicklung nicht blos des Geſanges, ſondern der Muſik überhaupt gelegt.

Zum Richtigſingen nach ſeiner Tonſchrift fordert Guido noch, daß der Sänger einige Geſänge auswendig lerne, um die Töne nach ihrer Qualität und Stellung zu begreifen (memoriter sentias). „Das Uebrige, wann die Töne zuſammengeſchleift (plica), getrennt oder verbunden geſungen werden, welche Töne gedehnt oder raſch vorzutragen ſind u. ſ. w., das ergibt ſich leicht bei mündlicher Anweiſung aus der Geſtalt der Tonzeichen."

An dieſe Erklärungen ſchließt ſich als Epilog eine gedrängte Anweiſung über den Ton, die Conſonanzen oder Intervalle; über die Ähnlichkeit derſelben in ihren Bewegungen, über die Modi (Tonarten) mit den verſchiedenen Schlußformeln oder Differenzen. Im Großen und Ganzen findet ſich darin kaum etwas, was er nicht ſchon im Mikrolog berührt hätte, nur die modi behandelt er ausführlicher.

Die beſten Tonlehrer, auch im ganzen 11. Jahrhundert, hielten an dem Namen Modus für Tonart feſt und bezeichneten den hiefür gebrauchten Namen Tonus als einen Mißbrauch. Nach der Geſtaltungsweiſe, wie man damals das, was wir Tonart nennen, auffaßte, war modus der allein richtige Name (abgeſehen davon, daß der Name tonus Verwechslungen mit „Ton, sonus" veranlaſſen konnte). Eine „Tonart" ſetzte ſich nämlich aus 3 gleichen Tetrachorden zuſammen, in der Ordnung der griechiſchen Tonreihe von

$$\underbrace{A_1 B\tfrac{1}{2} C_1 D_1 E\tfrac{1}{2}}_{\text{a}}\ \underbrace{F_1 G_1 a_1 \natural\tfrac{1}{2} c_1 d_1 e\tfrac{1}{2}}_{\text{a.}}\ \underbrace{f_1 g_1}_{\text{a}}$$

So für den Modus protus A B C D, D E F G, a ♮ c d, für den Modus deuterus B C D E, E F G a, ♮ c d e; für den Modus tritus C D E F, F G a ♮ ♭, c d e f, für den Modus tetrardus D E F G, G a ♮ c, d e f g. Dieſe wurden in je zwei modi geſchieden: authentus für die höher gelegenen, plagalis für die tiefer gelegenen Geſänge, ſo daß man 8 modi bekam, für deren zwei man jedoch den gleichen Grundton (die Meſe der Griechen oder die Oberquart des unterſten Tones der Doppelſkala) beibehielt. (Siehe K. M. Jahrbuch 1886. S. 9.).

Für das Singen nach Neumen und auch noch für die neue Singlehrmethode war aber eben die genaue Kenntniß der Fortſchreitung eines beſtimmten Tones nach oben und unten, ob in ganzen oder halben Tönen und in wie vielen ſolchen Tönen, von großem Belange. Darum wird immer wieder die Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Töne, similitudo et dissimilitudo vocum, und ihre Verwandtſchaft affinitas betont. Freilich kam man bald in der Folgezeit zur Erkenntniß, daß die Setzung der Tonzeichen auf eine beſtimmte Stelle die richtige Fortſchreitung der ganzen und halben Töne ohnehin evident halte und nur (von F aus) zu beachten war, daß natürlichem Geſetze entſprechend nicht drei Ganztöne nach einander folgen können, ſondern nach je zwei Ganztönen ein Halbton ſich einſchieben muß.

Dem gemäß macht Guido aufmerkſam, wie z. B. der 1. und 4. Ton (C, F)[1]) nach unten drei, nach oben blos zwei Tonſchritte gemeinſam haben: Γ_1 A$_1$ B $\frac{1}{2}$ **C**$_1$ D$_1$ E $\frac{1}{2}$ F; C$_1$ D$_1$ E $\frac{1}{2}$ **F**$_1$ G$_1$ a$_1$ ♮; — der 2. und 5. Ton (D, G) vier Tonſchritte nach unten, nach oben blos einen u. ſ. w. Wiederum haben der 1. und 5. Ton (C, G) nach oben gleiche Tonſchritte, nach unten keinen; der 2. und 6. Ton (D, a) nach oben vier, nach unten einen, weßhalb beide dem I. modus (protus) zugeſchrieben werden; der 3. und 7. Ton (E ♮) kommen in drei Tonſchritten nach oben und in zwei nach unten, und gehören ſo dem II. modus (deuterus) an. Ueberhaupt werden diejenigen Töne dem gleichen modus zugetheilt und als deren Haupttöne betrachtet, welche mehr in den Tonſchritten nach oben übereinkommen. Gleichwohl behält jeder dieſer ähnlichen oder verwandten Töne etwas eigenthümliches, indem ſie bei weiterm Fortſchreiten von einander abweichen. Noch kann darauf hingewieſen werden, daß ſich eine Stelle manchmal in einem Affinalton ſingen läßt (Transpoſition?).

Von den Differenzen (eigentlich der Abſtand des Anfangstones einer Antiphon von dem letzten Tone der Finalklauſel des dazu gehörigen Pſalmtones) bemerkt Guido, daß ſie ſich auf die ſechs legitimen Conſonanzen oder Intervalle zu gründen haben. Von dieſen An-

[1]) Hier zählt Guido nach der Inſtrumentalſkala von C aus. Später (Couſſemaker II, 85) erklärt er: „Quoniam autem C litteram, quae apud veteres tertius habebatur, pro certo comperimus ex numerorum ratione fore primam; idcirco hunc protum in D, id est secunda littera, cum omnibus formulis assignamus. Noluimus autem vocum modum in litteris mutare, ne error minus capacibus fieret permaximus. Hoc tantum studuimus, ut ea vox, quae, secundum numerorum rationem prima erat, loco primo poneremus, et in monochordo prima affigeretur, servata sibi antiquitatis forma et specie."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fangstönen aus (in jedem Modus werden nicht gleichviel benützt) bewegt sich dann die Melodie entweder abwärts oder aufwärts oder in gleichem Tone fortfahrend (motus cum tribus adhaerectionibus: suppositive, praepositive oder appositive). Diese motus oder Bewegungen haben Qualität und Quantität, d. h. sie gehören einem bestimmten modus an und gestalten sich als Intervalle. Jeder modus aber liebt das eine Intervall mehr, indem der eine, wie z. B. der VI. Ton ruhiger in engen Intervallen, ein anderer, wie z. B. der III. Ton in weitern Intervallen und Sprüngen fortschreitet. Aus der Verbindung und Vermischung der verschiedenen motus bilden sich die formulae (Schlußformeln bei den Psalmtönen und Antiphonen, sowie die jede Tonart charakterisirenden Tongruppen). Nun durchgeht Guido die 8 modi oder Tonarten und gibt einen förmlichen Tonarius, von welchem Gerbert nur ein kleines Bruchstück hat; die vollständige Durchführung desselben mit Notirung findet sich bei Coussemaker Script. II. 78—109.

Dem ersten Ton weist Guido 10 Formeln zu, von welchen sechs präpositiv sind (überstellig, d. h. der Schlußton der Psalmtonklausel steht höher als der Anfangston der dazu gehörigen Antiphon), drei appositiv (d. h. Schluß- und Anfangston ist gleich) und eine subpositiv, unterstellig (d. h. der Schlußton der Psalmklausel ist tiefer als der Anfangston der Antiphon). Die Formeln beginnen im ersten Ton auf der Quint der Finale (a), wie dieß auch in allen authentischen Tonarten mit Ausnahme des III. Tones stattfindet, welcher sie auf dem 6. Tone von der Finale aus (c) hat; die plagalen Tonarten dagegen haben die formulae auf der Terz über der Finale, nur der IV. und VIII. Ton auf der Quart.[1])

Beim II. Tone merkt er an, daß viele Antiphonen dieses Tones statt in D, in a geschrieben vorkommen, weßwegen manche Sänger fälschlich sie zum IV. Tone rechnen.

Der III. Ton zähle viele Antiphonen, welche unregelmäßig (anomales) zu sein scheinen, von denen einige nach Art des VI., andere nach Art des VIII. Tones schließen. Um diese dem gehörigen Tone zuzueignen, gehöre nicht geringer Scharfsinn. Dessen Plagalton, IV. ist mit 6 Formeln ausgestattet. Außer diesen gebe es noch mehrere, welche manche Sänger dem II. Tone zueignen möchten, was jedoch nicht angeht, da derselbe seine Distinktionen nicht über der Terz seiner Finale macht; manche Formulae sind VII. toni.

Der V. Ton kömmt in zweifacher Gestalt vor: in F und in c. Sein bisheriger Schluß ist neu geändert worden, da derselbe mehr dem VII. Tone eigen würde. Dieser Ton ist gleichsam vocum aliorumque modorum fermator et ostensor coloribus tinguitur croceis et rubeis, ut eo modo ceteros circa se signet. Coussem. II. 99. Steigt er in drei ganzen Tönen $F_1\ G_1\ a_1$ ♮ auf, so ist er authentisch (V), mit zwei Ganztönen ($F_1\ G_1\ a\ \frac{1}{2}$ ♭) plagal (VI) u. s. w. Auch da gibt es viele Gesänge, welche wie der VIII. Ton und wie in G enden, und es bedarf vieler Umsicht, sie entweder dem III. oder VI. oder VIII. Tone zuzuweisen.

Beim VII. Ton sagt er (ganz abweichend von seiner sonstigen Lehre): „Praemissi ergo modi cum subsequentibus ex diapason consonantiae existunt speciebus, quos tropos vel tonos nominamus.“ Als Unterscheidungsmerkmal zwischen III., VI. und VIII. Ton, welche gleichklingende Formeln haben, gibt er die Distinktionen an, indem der III. Ton solche auf G und ♮ macht und den Ton a stets longam hat, der VI. Ton dieselben kaum nach a führt und lieber noch unter F, nie aber auf G; der VIII. aber macht sie supra et super (subter?) suam finalem vocem tono, quod alii penitus carent in F und a.

Von besonderer Wichtigkeit ist „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa“ (Gerb. Script. II. 43), der Brief, welchen Guido an einen Mönch Michael schrieb, um ihn über seine neue, bisher noch ungekannte Lehrmethode im Gesangunterrichte aufzuklären. Hieraus erfahren wir nicht blos seine Lehrweise, sondern auch einen bedeutenden Theil seiner Lebensumstände, welche ich hier übergehe, da sie schon für den Lebensabriß Guido's im Cäcilienkalender 1876 verwendet wurden und überhaupt schon sehr bekannt sind. Seine Methode beim Gesangunterrichte für seine neue Tonschrift besteht darin, daß er seine Schüler Gesangsstücke auswendig lernen läßt, worin die verschiedenen Töne mit ihrer charakteristischen Umgebung vorkommen, so daß

[1]) Diese Formulae werden in spätern Schriften durch die Worte „saeculorum amen“ oder durch die daraus gezogenen Vokale EVOVAE kenntlich gemacht. Den Ton, in welchem diese formulae einsetzen, nennen wir jetzt die „Dominante“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Schüler alsogleich, wenn er diesen oder jenen Ton geschrieben sieht, auch schon weiß, was für Tonschritte derselbe nach oben oder nach unten machen kann und muß. Gegenüber der bisherigen Methode, nach welcher der Sänger sich jeden einzelnen Ton auf dem Monochorde aufsuchte und vorspielte, war das ein großer Fortschritt, und das Hilfsmittel des Monochordes fast ganz entbehrlich. Guido wollte seine Schüler nicht blos dazu befähigen, daß sie die Höhe oder Tiefe eines Tones richtiger erkannten, sondern besonders auch dazu, daß sie von einem gegebenen Tone aus selbstständig die sich an diesen anschließenden Intervalle treffen könnten. Hiezu bediente er sich der Melodie eines Hymnus für das Fest des hl. Johannes des Täufers, welche mit den Anfangsnoten seiner Abschnitte die Oktav bis zu sechs Tönen durchlief, und deren Abschnitte auch die charakteristische Eigenschaft eines jeden dieser Töne nach seiner Umgebung (vis, modus) darstellten. Die Folgezeit benützte die Anfangssilben dieser Abschnitte als Tonnamen: C ut, D re, E mi, F fa, G sol, a la. Im Anschluß an diese Belehrung gibt Guido noch mehrere Erläuterungen über die Töne, ihre Verbindungen, über die Modi, über die Aehnlichkeit und Gleichheit der Tongänge in den einzelnen Modis u. s. w. Bezüglich dessen weist er besonders darauf hin, daß manche Gesänge ejusdem modi, derselben Bewegungsart, nicht aber ejusdem soni, auf denselben Stufen seien. Hiebei spricht er sich gegen die doppelte Darstellung des siebenten Tones als ♭ und ♮ aus; was man als F, G, a $\frac{1}{2}$ ♮ zu singen hat, kann ebensogut durch c d e f ausgedrückt werden. Macht man den siebenten Ton doppelt, um von F nach ♮ (♭) eine reine Quart und von ♮ nach f eine reine Quint (♭—f) zu erreichen, so ist nicht abzusehen, warum man nicht auch zwischen F und G einen halben Ton einschieben dürfe, um von B (H) aus eine reine Quint zu haben. (Diese Betonung der Gleichheit der Tongänge mag vielleicht Veranlassung gegeben haben, daß man drei Skalen aufgestellt, cantus naturalis, mollis und durus, und dieselben gleicherweise mit ut, re, fa, mi ... begonnen hat.)

Dieß sind die Guido zugehörigen Schriften. Gerbert und Coussemaker führen noch „Regulae rhythmicae" an, welche möglicher Weise Guido zum Autor haben können; es sind in denselben die einzelnen Lehren in Memorialverse gebracht. Gerbert hat auch noch: „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis," aufgenommen, welcher aber sicherlich nicht unsers Guido Arbeit ist; ferner „quomodo de Arithmetica procedit Musica", welcher Traktat sich im Manuskripte von St. Emmeram dem Mikrologus angehängt vorfand, und an dessen Aechtheit Gerbert selber zweifelt; derselbe ist vielmehr ein Conglomerat von Anweisungen, und die Fassung und die Terminologie deuten auf einen andern, spätern Autor.

XI. Berno von Reichenau.

Berno, dessen frühere Lebensverhältnisse unbekannt sind, war vorerst Mönch im Kloster Prüm im Trier'schen, und stand sowohl durch seine wissenschäftliche, als auch besonders durch seine musikalische Bildung in hohem Ansehen. 1008 berief ihn Kaiser Heinrich II. als Abt nach Reichenau (Augia dives, Kloster O. S. Benedicti auf einer Insel im Bodensee), um die dort verfallene Klosterzucht wieder herzustellen, was seinem weisen Benehmen auch gelang. Er starb nach 40jährigem segensvollen Wirken am 7. Juni 1048. Von seinen musikalischen Schriften hat Gerbert aufgenommen: a) Musica Bernonis seu Prologus in Tonarium; b) Tonarius Bernonis (ohne Neumen); c) De varia Psalmorum atque Cantuum modulatione (dieser Traktat behandelt blos den Text); d) De consona tonorum diversitate. Angefügt sind noch ein Officium S. Udalrici (Text), einige Prosen und Hymnen und eine Rede auf das Fest des hl. Apostels Mathias.[1])

Den Prologus oder die Einleitung zum Tonar bildet das Widmungsschreiben an den

[1]) Gerbert, Script. II. 61—124. — Professor Bohn gibt in den „Monatsheften für Musikgeschichte v. R. Eitner" 1877, pag. 223, mehrere abweichende Lesearten zur Musica Bernonis aus einem Msc. der trierer Stdt.-Bibliothek. — Prof. Wilh. Brambach in Karlsruhe bezeichnet die Interpolationen, welche erst später hinzugefügt scheinen, nach einem „Codex Durlacensis", welcher dem Kloster Hirschau entstammt und nun in der großherzogl. Bibliothek zu Karlsruhe sich befindet. cf. Brambach W. „Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes im Mittelalter .... mit einer Wiederherstellung der Musiktheorie Berno's von Reichenau." Leipzig, Teubner 1881. — „Mittheilungen aus der großherzogl. badischen Hof- und Landesbibliothek und Münzsammlung, herausgegeben von W. Brambach und U. Holder IV. Die Reichenauer Sängerschule." Karlsruhe 1883.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Erzbischof Piligrin von Köln. Dieser Kirchenfürst, welchen er als einen Mann heiliger Wissenschaft schildert, der mehr als Pilger und Fremdling auf dieser Erde, dem Himmel lebe und darum auch das Bedürfniß fühle, daß die kirchlichen Gesänge in heiliger Weise erklingen, hatte ihm in Hochschätzung seiner musikalischen Kenntnisse den ehrenvollen Auftrag ertheilt, einen Tonar für seine Cathedrale zu bearbeiten. Berno entledigte sich seines Auftrages in bester Weise, hielt es aber für nothwendig, dem Tonar einen Prolog und zwar in Gestalt einer kurzgefaßten musikalischen Theorie vorauszuschicken, damit diejenigen, welche von der Musik wenig verständen und nur mehr nach dem Gedächtnisse sängen, tiefer in die Geheimnisse der musikalischen Kunst eindringen könnten.

Seine ganze Abhandlung steht noch auf älterem Boden und ist im Grunde dieselbe Lehre, welche sein Vorgänger, Regino von Prüm, vorgetragen hatte.[1]) Die neue Lehre, wie solche die Traktate von Odo und Guido enthalten, und welche im südlichen Frankreich und Italien schon festen Fuß gefaßt hatte, scheint im nördlichen und mittleren Deutschland um diese Zeit noch nicht Eingang gefunden zu haben; vielleicht war sie im Anfang des 11. Jahrhunderts noch gar nicht bekannt. Aus den Abweichungen der noch erhaltenen Manuskripte dieses Traktates, namentlich des sog. Codex Durlacensis zu Karlsruhe und des Bruchstückes in der Trierer Stadtbibliothek ergibt sich, daß die in andern Manuskripten eingesetzten Lehren der „Moderni" nicht der ursprünglichen Fassung angehören; sie werden als Interpolationen betrachtet, welche ein Unbekannter nach Berno's Tode beigefügt habe.

Doch möchte auch die Annahme nicht so ungerechtfertigt sein, daß diese Einschiebsel schon zu Berno's Lebzeiten, vielleicht von ihm selbst oder mit seiner Billigung gemacht wurden. Berno hatte den Prolog vor 1008 geschrieben, in welchem Jahre er von Prüm nach Reichenau als Abt kam; 1014 begleitete er den Kaiser nach Rom, bei welcher Gelegenheit er gewiß Kenntniß von der „modernen" Lehre erhalten konnte. Er regierte bis 1048, ein Zeitraum lange genug, um völlig nicht in Unkenntniß hievon zu bleiben, insbesondere, da Reichenau nicht so ferne von den Grenzen Italiens und Südfrankreichs liegt, und die Communikation zwischen den Klöstern eine sehr rege war. Daß man zu Berno's Zeiten die Lehre der Neueren wohl kannte, bezeugt auch der Traktat des Hermanus Contractus, welcher unter Berno wahrscheinlich Singmeister war.

Berno lehrt nach Boetius[1]) 15 Töne (mit dem Synemmenon), welche er in vier Tetrachorde eintheilt; in der Mitte wird noch das Tetrachord Synemmenon eingesetzt (Tetrachordum gravium, finalium, superiorum, [synemmenon], excellentium). Tonverbindungen erkennt er neun an, Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Tritonus, reine Quart und Quint, kleine und große Sext.[2]) Von diesen Intervallen gelten blos die reine Quart und Quint als eigentliche Consonanzen; als solche stellen sie sich nur dann dar, wenn die Endtöne zugleich gesungen werden, wie es beim „Organizare" geschieht, oder wenn Männer- und Knabenstimmen miteinander singen. Außer diesen gibt es noch: die Oktav, die Undezime, die Duodezime und die Doppeloktav (mit Boetius und Ptolemäus rechnet Berno die Undezime zu den Consonanzen, gegenüber den Pythagoräern).

Nachdem er eine Betrachtung über die Würde der ersten vier Zahlen angestellt, bezeichnet er die Zahl 4 (quaternarius) als besonders bedeutsam, indem sie vielen Verhältnissen in der Musik zu Grunde liegt, insbesondere dem Tetrachorde (totius harmoniae concentus ab eo oritur), den vier Tonarten oder Modi, ihre nun angenommene Achtzahl ist nur die Verdopplung von vier. — Das Tetrachordum finalium ist bemerkenswerth, weil auf ihm die Tonarten ruhen; die Consonanzen entwickelt Berno, abweichend von andern Lehrern und der älteren Schule folgend, abwärts gehend also: drei Diatessaron: G F E D, a G F E, c ♮ a G; vier Diapente: a G F E D, ♮ a G F E, c ♮ a G F, d c ♮ a G. Die 7 Diapason gehen aufwärts von den tiefsten Tönen aus: A—a, B—♮, C—c u. s. w.

Eine Interpolation gibt die Lehre der „Moderni" in diesem Betreff an, welche zwar in der Bildung der Diapente auf D, E, F, G

[1]) Vgl. K. M. Jahrbuch 1886. S. 15.

[1]) „secundum praeclaram disertissimi viri Boëtii instructionem." Gerb. II. 63.

[2]) Verwunderlicher Weise bezeichnet Berno die kleine Sext als ein Intervall von nicht ganz vier Tönen, indem zwei Halbtöne keinen ganzen Ton ausmachen (B ½ C ; D ; E ½ F ; G).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und der Diapason mit der älteren Schule übereinstimmen, nicht aber in der Bildung der Diatessaron; sie errichten nämlich die Spezies derselben auf A, B, C, D aufwärts, und begründen dieses Vorgehen damit, daß die Oktav auf der Zusammensetzung von Diatessaron und Diapente beruhe. Darum, weil es blos sieben verschiedene Diapason oder Oktavreihen gibt, haben die Alten auch nur sieben modi gehabt; erst Ptolomäus habe nach dem Zeugnisse des Boetius einen achten modus hinzugefügt. Acht Tonarten, modi, welche man mißbräuchlich toni nennt, stehen im kirchlichen Gebrauche: Protus (I. authentus) besteht aus der ersten Art Diapente und der ersten Art Diatessaron darüber (D E F G a♮ c d); sein subjugalis (II.) ebenfalls aus diesen Arten, nur mit dem Unterschiede, daß die Quart unten angesetzt ist (A B C D E F G a); so der Modus deuterus (III.) E F G a♮ c d e), dessen subjugalis (IV.) B C D E F G a♮; der M. tritus (V.) F G a♮ c d e f), dessen subjugalis (VI.) C D E F G a♮ c; der M. tetrardus (VII.) besteht aus der vierten Art Diapente und der nachgeahmten ersten Art Diatessaron darüber: G a♮ c d e f g; dessen subjugalis (VIII.) umgekehrt: D E F G a♮ c d. Berno gibt ferner im Allgemeinen noch an, daß die modi ihren Umfang nach oben oder unten um einen oder zwei Töne überschreiten können; eine Interpolation, welche mit Anonymus I. bei Gerbert I. 337 ganz zusammenstimmt,[1]) erläutert diese Ueberschreitung für jeden Modus umständlich. Berno fährt dann fort, zu erklären, wie man zu entscheiden habe, wenn ein Gesang so wenig ambitus, Umfang nach Höhe und Tiefe hat, daß man im Zweifel ist, ob er dem authentischen oder plagalen Modus angehöre, — alles wie bei Oddo.[2]) Auch solche Gesänge, sagt er, gibt es, welche sich blos innerhalb der zustehenden Quint halten und daher sowohl dem modus auth., als dem mod. plagalis zugeeignet werden können; bei diesen halte man sich an den allgemeinen Gebrauch. Solche Gesänge (communes) werden von einigen toni medii, mittlere Tonarten genannt und als eigene Tonarten betrachtet, demnach sie zwölf Tonarten zählen.

Nachdem er die Unwissenheit vieler Sänger beklagt hat, welche an so vielen Fehlern schuld sind, die sich jetzt ganz eingebürgert haben, und nachdem er einige Correkturen angezeigt hat, weist er auch wegen der Affinität der Töne auf die Möglichkeit hin, manchen Gesang um eine Quart oder Quint höher singen zu können.[1]) Er schärft besonders dem Vorsänger ein, die Finaltöne wohl zu beachten, und verlangt, daß derselbe, wenn ein Gesang allzu hoch steigt, die geeignete Stelle wahrnehme, wo er um eine Oktav tiefer einsetzen und den Gesang gut fortführen könne.

Ueber die Differenzen, Differentiae, welche Guido Formulae[2]) nennt, sagt Berno, daß sie der Zierde halber von einsichtsvollen Singmeistern erfunden worden sind. Einige nennen dieselben auch Diffinitiones, was nicht richtig ist, denn hier werde ja nichts definirt. Differentia bedeute nichts anderes, als den Abstand des Anfangstones eines Gesanges oder des „saeculorum amen" vom Hauptton oder vom Anfangston der Antiphon und dem Schlußton des „amen".[3]) sei es oberhalb oder unterhalb, welcher dann immer in schönem Verhältniß zu jenem zu stehen habe.

Nach einem Hinweise auf unregelmäßige Gesänge (nothi), welche in einer andern Tonart enden, als sie begonnen haben, schärft er dem Sänger die Sorge für richtigen Vortrag ein, insbesondere, daß Länge und Kürze der Töne in schöner Abwechslung sich aneinanderreihe, und der Gesang gleich der Deklamation eines Gedichtes dahinfließe (ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorumque sonorum copulatione componitur cantus). Er weist diejenigen zurück, welche dieses läugnen und keine Länge und Kürze beobachtet wissen wollen, und mahnt: „Singen wir mit genauer Beobachtung der Intervalle und der kurzen und langen (leichten und schweren) Töne, sowie der Bindungen; unser Gesang sei gemäßigt, schlicht und männlich, ferne von weibischem Wesen, so daß wir von ihm angenehm berührt zum

[1]) Der Anonymus bezeichnet die Töne noch mit dem durchlaufenden Alphabet des Boetius (A – P); hier ist die neuere Bezeichnungsart (A— a—$^{a}_{a}$) angewendet.

[2]) K. M. Jahrbuch 1886. S. 17.

[1]) Gerbert II. 75.

[2]) l. c. II. Hier scheinen die Formulae blos die Finalklauseln der Psalmtöne zu bedeuten.

[3]) Vgl. S. 7. — „Varie „saeculorum amen" canendo, aliterque melum ordiendo sonum discernamus a sono." Gerb. II, 77.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

freudigen Lobe Gottes angeeifert werden." [1]) — Vorübergehend berührt er auch die alten Formeln zur Kenntniß der Modulation einer jeden Tonart, denen die Wörter Noan, Noeane, Noeis u. s. w. unterlegt waren; er nennt diese Worte einfache Sylben zum Singen (Solfeggiren?) brauchbar, ohne weitere Bedeutung; dieselben wie auch die von den Neueren für den Gesang des Introitus, der Communionen und Antiphonen erfundenen Verse (Texte) setze er in seinem Tonar an die Spitze der einzelnen Tonarten. [2])

Schließlich bemüht er sich noch, dem Sänger die Verhältnisse der Tonfolge klar zu machen, indem er die vier Arten der Quinten genau angibt und selbst ihre Umkehrung zur Darstellung bringt (nach Bernelinus Gerb. I. 314); er sagt dann nochmal, welcher Tonart jede dieser Arten zuständig ist und belegt alles mit Beispielen.

Der nun folgende Tonarius hat für uns geringe Bedeutung, da die Neumen, Notenzeichen fehlen.

W. Brambach hält dafür, daß, abgesehen von den Interpolationen, der Prologus von der Guidonischen Schule überarbeitet worden sei. Der Codex Durlacensis entstammt dem 12. Jhdt. und gibt sicheren Aufschluß über dasjenige, was Berno selbst angehört. Uebrigens baut Berno seine Lehre auf der seiner Vorgänger in Deutschland auf und nimmt einige Stellen aus dem Traktate des Bernelinus (um 1003) und dem eines Anonymus, dessen Copie in der Bibliothek von St. Blasien und Ottobeuern sich vorfand, [3]) wörtlich oder fast wörtlich auf.

[1]) „Quocirca sit nostrae musicae cantilena rata sonorum quantitate distincta, neumarum gravitate ponderata, prudenterque conjuncta, modesta, simplex et mascula, nec effeminata, quatenus ejus dulcedine attacti incitemur ad psallendum Domino laeti, semper memores psalmistae vocis admonentis: psallite sapienter." l. c. II. 78.

[2]) Die für diese Tonformeln gebrauchten Merk-Texte sind folgende nach den Tonarten:

I. Primum quaerite regnum coelorum.
II. Secundum autem simile est huic.
III. Tertia dies est, quo haec facta sunt.
IV. Quarta vigilia venit ad eos.
V. Quinque prudentes intraverunt ad nuptias.
VI. Sexta hora sedit super puteum.
VII. Septem sunt spiritus ante thronum Dei.
VIII. Octo sunt beatitudines.

Dieselben finden sich noch nicht bei Hucbald, wohl aber bei Regino.

[3]) Gerb. l. c. I. 313; 331. Der Anonymus scheint dem Ende des 10. oder dem Anfange des 11. Jahrhunderts anzugehören.

XII. Hermann der Lahme.

Berno hat seinen Prologus unzweifelhaft vor dem Jahre 1008, da er noch Singmeister in Prüm war, geschrieben und wahrscheinlich eine Abschrift davon nach Reichenau mitgebracht, wo er oder einer seiner Mönche denselben mit Beiziehung neuerer Lehren umgearbeitet und vervollständigt hat. Reichenau scheint es vorbehalten gewesen zu sein, die letzte Hand an die Ausgestaltung des mittelalterlichen Tonsystems zu legen und es zu einem innerlich festgeschlossenen Ganzen auszubilden. So viel auch Oddo und Guido geleistet haben, so vermissen wir doch in dem, was uns von ihren musikalischen Schriften bekannt ist, das eigentliche Systematische, wobei man allerdings in Betracht ziehen muß, daß bei Abfassung ihrer Traktate nur die Rücksicht auf das rein Praktische des Gesanges obwaltete; aber doch hätte auch damit sich eine einheitlichere Auffassung ganz gut vertragen. In Berno's Traktat, einer Jugendarbeit, erscheint vieles noch nicht klar durchdacht, er ist noch zu sehr abhängig von Boetius und seinen Vorgängern, für die Ableitung und Disposition der Consonanzen hat er noch kein einheitliches Prinzip und geht dabei willkürlich zu Werke; die Arten Diatessaron und Diapente construirt er, und zwar erstere von G, F, E, letztere von a, ♮, c, d aus abwärts, während er die Diapason auf A, B, C... gründet und nach aufwärts führt; hiebei scheint er es noch frei zu stellen, ob Jemand, den Proslambanomenos bei Seite lassend, nach dem Beispiele der altgriechischen Tonlehre, die Reihe der Diapason mit B beginnen will.

Unter Berno gewann ohne allen Zweifel die Musik in Reichenau einen neuen Aufschwung; die Fortschritte, welche die Gesangpraxis durch die Bemühungen Oddo's und Guido's von Arezzo machte, blieben auch hier nicht unbekannt, man acceptirte davon, was passend erschien; und hierin mögen die Interpolationen und die Umarbeitung einiger Partien ihren Grund haben. Doch auch das befriedigte bald nicht mehr; es fehlte noch die innere Einheit, ein streng systematischer Aufbau. Die Reichenauer Schule besaß einen Mann, welcher mit seinem Scharfsinn solches leisten konnte — Hermann der Lahme (Hermannus Contractus).

Hermann, aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen in Schwaben stammend, war geboren am 18. Juli 1013 und kam in einem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Alter von sieben Jahren in die Klosterschule nach St. Gallen, wo er sich besonders in den mathematischen Wissenschaften, in der Astronomie, Geometrie und Musik auszeichnete. Im dreißigsten Lebensjahre trat er in den geistlichen Stand und lebte fortan im Kloster Reichenau, wo er trotz seiner Gebrechlichkeit (wovon der Beiname „Contractus, der Lahme") das Amt eines Lehrers verwaltete und den Künsten und Wissenschaften oblag. Er galt für einen der berühmtesten Gelehrten und vorzüglichsten Geschichtsschreiber sowie für den tüchtigsten Musiker des 11. Jahrhunderts. Von seinen körperlichen Leiden niedergedrückt, starb er schon im 41. Jahre, am 24. Sept. 1054. Neben einer vorzüglichen Chronik und ein paar astronomischen Schriften verfaßte er einen musikalischen Traktat,[1]) welcher uns nun beschäftigen soll. Er dichtete und componirte viele Kirchengesänge, namentlich einige Sequenzen und Prosen von vorzüglicher Schönheit, welche in P. Anselm Schubiger's Werk „Die Sängerschule von St. Gallen" veröffentlicht sind.

Der Inhalt der „Musica clarissimi viri Hermanni" ist in Kürze folgender: Das Monochord erstreckt sich nicht über zwei Oktaven, weil dieß die größte Consonanz ist, in welcher alle andern, Diapente, Diatessaron und Diapason enthalten sind; eine engere Consonanz kennt es nicht als Diatessaron; es bleibt dann nur die Differenz zwischen Diatessaron und Diapente übrig, d. i. der Tonus, Ganzton, welcher diese Consonanzen verbindet.

In jedem Diapason sind sieben verschiedene Töne, nur die je achten Töne stimmen überein, deßwegen werden die Töne der obern Oktav mit den gleichen Buchstaben, wie in der untern Oktav bezeichnet, doch jene mit kleinen, diese mit großen Buchstaben. Die vierfache Proportion (proportio quadrupla) reicht für die Vollständigkeit der Musik aus. In der Vierzahl sind alle Consonanzen eingeschlossen[2]): 1 : 2 Diapason, 2 : 3 Diapente, 3 : 4 Diatessaron, 1 : 4 Bisdiapason; der Ganzton, welcher keiner Consonanz bedarf, aber für alle nöthig ist, erwächst aus der Differenz von Diapente und Diatessaron $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8} = 9 : 8$.

Man nimmt 15 Töne ($A - \frac{a}{a}$) an, welche in vier Tetrachorde (Quadrichorde) zerfallen: grave, das tiefste A B C D; finale, das der Finaltöne, D E F G; superius, das obere, a ♮ c d; excellens, das höchste, d e f g. Das $\frac{a}{a}$ ist nur beigefügt, um die Oktav von a zu bekommen. Das tiefe Quadrichord ist das vorzüglichste und erste, weil es das erste ist, welches bei Messung des Monochords zum Vorschein kommt und auf ihm sich die vorzüglichsten Consonanzen entwickeln;[1]) die übrigen Quadrichorde haben ganz gleiche Intervallverhältnisse, woher es kommt, daß es nicht mehr als vier verschiedene tropi, Tonarten geben kann.

Da aber sieben Töne zwei Quadrichorde bilden sollen, so kann dieß nicht anders geschehen, als daß der mittlere Ton zweimal gezählt wird, was die Griechen synaphe, Verbindung nennen; und somit ist der vierte Ton des tiefen Quadrichords (D) zugleich auch erster Ton des zweiten oder Final-Quadrichords.

Hiemit hat er die Theorie Hucbald's acceptirt und zur Grundlage seiner Doktrin gemacht; allerdings hat er dessen Zeichenschrift falsch verstanden, gegen welche er mehr als einmal polemisirt.

Die Quadrichorde, welche zur Darstellung der Tropi dienen, haben den Halbton in der Mitte, und aus und auf dem ersten A B C D bilden sich alle Diatessaron, deren vier sind: A B C D, B C D E, C D E F, D E F G; letzteres ist naturgemäß das vierte, in abgeleiteter oder nachbildlicher Weise gleich dem ersten.[2]) Demnach besteht die erste Art Diatessaron in ihren Endtönen aus dem ersten Ton des quadrichord. gravium und aus dem ersten Ton des quadrich. finalium; die zweite Art ist eingeschlossen von dem je zweiten Ton des quadrich. gravium und finalium u. s. w. Anfangs- und Schlußton geben die Eigenthümlichkeit und Spezies des

[1]) Gerb. Script. II. 125—153. — Wilh. Brambach hat den Text nach dem Wiener Codex (wie es scheint, das einzige davon vorhandene Manuskript), welchen auch Gerbert benützte, aber mit vielen Fehlern edirte, corrigirt und herausgegeben (Leipzig, B. G. Teubner 1884); eine kritische Besprechung dieser Ausgabe brachte Phil. Spitta in „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft," Jahrg. 1886. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

[2]) Vgl. Gerbert l. c. I. 202.

[1]) Vgl. Gerb. I. 119, wo Hucbald aber nicht das tiefste, sondern das zweite Tetrachord (D E F G) als Musterbild für die übrigen aufstellt.

[2]) l. c. II. 129. „Quarta (species diatessaron) in positione prima, in constitutione et potestate quarta." Später bezeichnete man die abgeleiteten, nachgeformten Consonanzen als formales, gegenüber den naturales.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Quadrichords an;[1]) nach der Siebenzahl gerechnet stimmt der erste zum vierten, der zweite zum fünften Ton u. s. w.

Hermann verwirft die Errichtung der Diatessaron auf den Tönen des zweiten oder Finalquadrichords (D E F G), weil G nie eine vox prima sein kann (wie Hucbald und die ältere Schule es thue); man müsse hiebei mehr die natürliche als blos formelle Ableitung beachten.

Die Diapente werden auf dem zweiten Tetrachord construirt, weil beim dritten Abschnitt des Monochords die Consonanz der Quint erscheint; die Spezies oder Arten der Diapente haben als ihre Endtöne wieder je 1. 2. 3. 4. Töne der Quadrichorde finalium und superiorum: D—a, E—♮, F—c, G—d.

Mit den Diapason hat es gleiche Bewandtniß, auch sie haben Anfangs- und Endtöne gleicher Ordnung: $\overset{1}{A}$—$\overset{1}{a}$, $\overset{2}{B}$—♮, $\overset{2}{C}$—$\overset{3}{c}$, $\overset{3}{D}$—$\overset{4}{d}$, $\overset{4}{D}$—$\overset{1}{d}$, $\overset{1}{E}$—$\overset{2}{e}$ etc.

Die Tropen (Tonarten) gründen sich auf ähnliche Verbindungen; es gibt deren vier, wie auch nur vier verschiedene Quadrichorde. Der erste Tropus hat als Hauptstützpunkte alle Töne erster Ordnung: A—D—a—d; der zweite alle Töne zweiter Ordnung: B—E—♮—e; der dritte alle dritten: C—F—c—f; der vierte alle vierten: D—G—d—g. Hierin finden sich auch alle Spezies von Diatessaron, Diapente und Diapason in der zustehenden Ordnung: z. B. im ersten Tropus alle ersten Spezies derselben: A—D, D—a; a—D; A—a, D—d.

Diese vier Tropen werden in Berücksichtigung der Höhe und Tiefe der Gesänge in acht geschieden, von welchen die vier höheren authentische oder Haupttropen, die tieferen vier subjugales, Plagal- oder Seitentropen genannt werden. Nach den Alten haben die ersteren die Namen: Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius; die letzteren die Namen: Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Hypomixolydius. Jeder authentische hat mit seinem Plagalton gleiche Finale; da sie gleiche Quinten- und Quartenspezies haben, unterscheiden sie sich dadurch, daß die authentischen das Quadrichord oder Diatessaron oberhalb der auf der Finale ruhenden Quint, die plagalen aber unterhalb haben.

[1]) l. c. 130. „Principio et fine principalitas vel proprietas specierum continetur; nam interpositae voces ex caritate deserviunt."

Jeder dieser 8 Tropen hat seinen bestimmten Mittelton, auf welchen die Abschnitte der Gesänge oft auslaufen; auch ihre ihnen eigenthümlichen Quarten und Quinten kehren öfter wieder, und es ist dieß besonders zur Unterscheidung des I. und VIII. Tones von Wichtigkeit; bei ersterem ist der Mittelton a, bei letzterem G, die Consonanzen des ersten sind D—a, a—d, die des letztern D—G, G—d.

Das Intervall F—♮ ist von den Diatessaron ausgeschlossen, weil es ein Triton, eine Folge von drei ganzen Tönen ist; das legitime Diatessaron besteht aus $2\frac{1}{2}$ Tönen, und findet sich, wenn man von einer Diapente (reine Quint) einen Ganzton abzieht, so bei D-a, a-E; C-G, G-D; aber bei E—♮, ♮—F kann nur ein halber Ton weggenommen werden; eine reine Quart wird nur durch Anwendung des Synemmenon (♭) erzielt. (Aehnlich ist es mit der Quint F—B.)

Zuletzt gibt er noch eine Regel an, um die Tropen und die Tonfortschreitungen der Finaltöne gut unterscheiden zu können, welche bei den Vorfahren wohl angedeutet, aber noch nicht ausgebildet sich findet. Sie besteht darin, daß man an eines der Hauptquadrichorde oben und unten einen Ton anfügt, so daß man eine Sechstonreihe (Hexachord) erhält, z. B. C **D E F G** a. Innerhalb dieser sechs Töne läßt sich die eigenartige Tonfortschreitung von einem bestimmten Finalton ersehen; Hermann nennt deßhalb diese Tonreihe sedes troporum und termini modorum, den Sitz der Tropen und die Grenzen der Tonfortschreitungen. Die weitere Erklärung stimmt ganz mit der Darstellung der vocum modi, Tonfolge, in Guido's Micrologus überein.

Hermann hatte sich mit der musikalischen Wissenschaft nicht oberflächlich beschäftigt, er nahm auch nicht die bisherigen Lehrpunkte ohne Prüfung hin, noch weniger suchte er seinen Traktat zu einer bloßen Sammlung der alten Theorien zu gestalten. Er studierte alle seine Vorgänger von Boetius an und hielt sich auch berechtigt, an einigen ihrer Lehren Kritik zu üben und sie als unrichtig zu bezeichnen. Leider war aber sein abfälliges Urtheil nicht immer zutreffend, wie es z. B. bei der Beurtheilung der Hucbald'schen Zeichenschrift der Fall ist, welche er, gerade so wie Guido und vielleicht alle Tonlehrer dieser Zeit, mißverstanden hat. Auch über die fehlerhafte Construktion der Tropen bei den Alten spricht er, daß dieselben das D nicht als doppelt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gestaltig annahmen, sondern einfach auf A, B, C Tropen errichteten und solche auf D, E, F wiederholten, zuletzt aber auf G einen solchen bildeten. Diesen kehrten sie nicht um, um einen subjugalis und plagalis zu bekommen, sondern Ptolemäus fügte einfach einen achten Tropus auf a bei und gab ihm, weil über dem Mixolydius liegend, den Namen Hypermixolydius. Das ist nun allerdings wahr; aber die Griechen kannten noch nicht die Ableitung eines Plagaltones von seinem authentischen; sie rechneten nach Oktavgattungen, in welchen sie die verschiedenen Tetrachorde beachteten.

Doch kann man Hermanns Verdienst nicht hoch genug schätzen, daß er die Construktion der Diatessaron, Diapente, Diapason und der Tropen auf ein einheitliches und klares Prinzip gegründet und der mittelalterlichen Tonlehre die Vollendung gegeben hat.

Dem Schüler räth er an, durch oftmaliges Spielen auf dem Monochord und durch Singen und Betrachten der verschiedenen Consonanzen und Tropen sich eine gründliche Kenntniß derselben und eine Geläufigkeit zu erwerben, und dazu auch einige Gesänge, in welchen dieselben besonders hervortreten, auswendig zu lernen. Von der Notenschrift Guido's scheint er noch keine oder nicht genügende Kenntniß gehabt zu haben, da nirgends eine Andeutung davon vorkömmt.

Drei Zwecke gibt er noch an, um derentwillen man sich mit der musikalischen Wissenschaft beschäftigen kann: a) um einen Gesang richtig zu componieren, b) um über einen solchen richtig zu urtheilen, c) um anständig singen zu können. Wer diese dreifache Kenntniß besitzt, ist in Wahrheit ein Musiker zu nennen; wer die beiden letzten Kenntnisse hat, ist auch nicht zu verachten; wer aber blos zu singen versteht, ist mehr ein Schreier denn ein Musiker zu nennen. Der Sänger muß aber stets sein Herz zum Himmlischen erheben: „in vanum cantat, cujus mens voci non concordat."

„Man hat zwar jedem Tropus (Tonart) einen besonderen Charakter zugeschrieben, aber das bleibt doch immer nur etwas Allgemeines und Oberflächliches, da jeder Gesang in einem und demselben Tropus wieder etwas Besonderes und Eigenthümliches hat, das sich mit Worten nicht ausdrücken läßt."

Gerbert fügt an den Traktat noch einige Gesangsweisen an, welche mit dem bekannten Texte „Ter tria junctorum" versehen, als ein Hülfsmittel gebraucht wurden, um dem Schüler das Erlernen der Consonanzen und Intervalle zu erleichtern. Ob sie wirklich von Hermann sind, kann nicht bestimmt werden. Gerbert fand sie nach dessen Traktat in einem Codex aus dem 12. Jhrhdt. eingeschrieben. Die Intervalle sind in einem älteren Manuskripte mit Neumen, oberhalb derselben durch Buchstaben angegeben: e bedeutet gleichen Ton, s einen halben, d einen ganzen Ton, dd eine große Terz u. s. w.

Sind diese Texte wirklich von Hermann oder waren sie doch zu seiner Zeit gebräuchlich, was sich sehr wohl annehmen läßt, so erkennt er auch außer den gewöhnlichen Intervallen ebenfalls, wie sein Vorgänger Berno, die kleine und große Sext als legitime Intervalle an.

XIII. Wilhelm v. Hirschau.

Wilhelm, vorher Mönch im Kloster St. Emmeram zu Regensburg, kam 1071 als Abt nach dem im badischen Schwarzwalde gelegenen Kloster Hirschau oder Hiersau, welches im Anfange des 11. Jahrhunderts durch die Gewaltthätigkeiten eines Grafen von Calw seiner Güter beraubt wurde und nach Vertreibung der Mönche längere Zeit öde lag. Auf Andrängen des Papstes Leo IX. wurde durch einen Enkel des Verwüsters das Kloster wieder errichtet. Als zweiter Abt desselben erscheint Wilhelm, welcher durch seine Weisheit und Klugheit, sowie durch strenge Aufrechthaltung der klösterlichen Zucht und Ordnung es so sehr hob, daß bald die Zahl seiner Mönche auf 150 anwuchs. Er beschäftigte seine Mönche neben dem nothwendigen Betrieb von Handwerk und Landwirthschaft auch besonders noch in allen Künsten und Wissenschaften, namentlich ließ er viele Bücher abschreiben. Unter seiner Regierung genoß sein Kloster ausgebreiteten Ruf. Sein Todestag ist der 5. Juli 1091.[1])

Daß er seine Sorgfalt auch der Musik zuwendete, dafür zeugt ein Traktat, welchen Gerbert unter Wilhelms Namen seinem Sammelwerke einverleibt hat, Bd. II. 154—182. Bernold, Priester und Theolog des Bischofs Gebhard III. von Constanz, Wilhelms Zeit-

[1]) Vgl. „Die Musik Wilhelms von Hirschau." Von Hans Müller. Frankfurt a. M. 1883. Commissionsverlag von B. G. Teubner in Leipzig. — „Wilhelm der Selige, Abt von Hirschau." Von M. Kerker. Tübingen 1863. H. Laupp.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

genosse, schreibt: „Er war ein ausgezeichneter Musiker und hat vieles, was in dieser Kunst schwer verständlich war, klar gemacht. Viele in den Gesängen vorkommende Fehler hat er den Regeln der Kunst gemäß verbessert und im Quadrivium überragte er fast alle seine Vorgänger." Ein Anonymus von Mölk fügt diesem noch bei, Wilhelm habe ein Werk über die Musik begonnen, habe es aber, da er zur Leitung des Klosters Hirschau berufen wurde, nicht vollendet.[1])

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieß das von Gerbert gebrachte Werk „Musica S. Wilhelmi, Hirsaugensis Abbatis," welches übrigens an Vollständigkeit wenig zu wünschen übrig läßt. Eine Abschrift desselben aus dem 12. Jhrhdt. war in der Bibliothek von St. Blasien vorhanden, welche leider im Brande dieses Klosters 1768 zu Grunde ging. Eine andere Abschrift fand Gerbert in der kais. Bibliothek zu Wien. Das mag seine Richtigkeit haben, daß Wilhelm dieß Werk noch in Regensburg abfaßte, da ihm als Abt zu Hirschau seine umfassende Thätigkeit wohl keine Zeit dazu ließ.

Es existirt noch ein anderer, von diesem gänzlich verschiedener Traktat, welcher von dem Geschichtsforscher Murr von Nürnberg 1801 als ein Werk des sel. Wilhelm von Hirschau und als Manuskript des 12. Jhrhdts. zum Verkaufe ausgeboten wurde. Leider unterließ v. Murr, über die Herkunft dieses Codex etwas kund zu geben. Angekauft wurde derselbe von dem letzten Abte von St. Emmeram, von wo er bei der Säkularisation 1803 in die k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München überging. Dr. Dominikus Mettenleiter verbreitet sich in seiner „Musikgeschichte von Regensburg" (Regensburg, J. G. Bössenecker 1866) S. 13—22 eingehend über diesen Codex und kommt zuletzt zu dem Resultate, daß dieß Werk vielmehr blos als „ein Conglomerat aus verschiedenen Autoren, das mit großer Kenntniß und mit vollkommener Bewältigung des reichen Stoffes in ein möglichst abgerundetes, sogar schönes Ganze zusammengeschlossen ist," sich darstellt.

Daß beide Werke nicht zugleich von Wilhelm sein können, dafür möchte ich noch als Grund anführen, daß die Ableitung der Consonanzen verschieden behandelt ist und in ersterm Traktate (bei Gerbert) manche Punkte bestimmter genommen werden, während sich in letzterm noch einiges Schwanken zeigt. In ersterem folgt der Autor vollständig der Lehre Hermann's des Lahmen, ohne indeß seinen Namen zu nennen, in letzterem wird sowohl Berno als auch Hermann genannt, aber nur bezüglich der Intervalle als Autorität angerufen.

Schließlich bleibt nichts anderes übrig, als letzteres Manuskript einer späteren Zeit zuzuweisen.

Was nun den Inhalt des Gerbert'schen Traktates Wilhelms angeht, so kann ich mich, obwohl er an sich die Sache sehr ausführlich und eingehend behandelt, kürzer fassen; denn Wilhelm's Tonlehre ist keine andere als die Hermanns Contraktus. Er selbst gibt im VI. Capitel als Hauptgegenstände, welche nothwendig zu behandeln sind, folgende an: Nach erlangter Kenntniß der neun Intervalle 1. Die Entwicklung und Darstellung der verschiedenen Arten der drei Consonanzen (Symphoniae) Diatessaron, Diapente und Diapason; 2. die naturgemäße und richtige Darstellung der Tropen (Tonarten); 3. die Kenntniß des Unterschiedes der Tonfortschreitungen und also auch der Tonarten; 4. die Kenntniß von der Wirksamkeit und Bedeutung der Haupttöne eines jeden Tropus.

Das Monochord mit 15 Tönen ergibt vier Tetrachorde, jedoch verschiedene, je nachdem man wie die Alten von oben nach unten ($\binom{a}{a}$—A resp. B) geht, wobei die Synaphe (conjunctio) bei e und E stattfindet, oder von unten nach oben, wie es jetzt gebräuchlich ist, d. i. von A—$\binom{a}{a}$, wobei sich die Synaphe auf D und d ergibt. Nimmt man das Tetrachordum Synemmenon dazu, so hat man fünf Tetrachorde.

Von den genannten vier Tetrachorden (A—$\binom{a}{a}$) hat das tiefste, tetr. gravium, den Vorzug, weil es sozusagen der Erzeuger der übrigen ist; denn wenn auf dem ersten Ton ein Tetrachord gebaut wird, so ist dessen oberster Ton der erste des zweiten Haupt-Tetrachords, tetr. finalium A—D, der Endton des zweiten Tetrachords B—E, der zweite des Tetr. finalium u. s. w.

Das Tetrachordum gravium ist der natürliche Ausgangspunkt der Diatessaron und nur hier lassen sie sich in ununterbrochener Ordnung finden. Das Tetrach. finalium D E F G, selbst aus dem tetr. gravium, wie eben gezeigt, hervorgegangen, bildet die Grundlage der natürlichen Diapente, welche

[1]) Gerb. Sc. II. Praef. Nro. IV.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur auf ihm in regelmäßiger Ordnung sich ergeben. Da Diatessaron und Diapente verbunden Diapason oder die Oktav bilden, so nehmen auch diese wieder ihren Ausgang von dem Tetr. gravium. Sie sollen aber nicht 1 — 8 (7) gezählt werden, sondern 1 — 4 (A—a, B—♮, C—c, D—d) und dann wieder 1—4 (D—d, E—e, F—f, G—g), wobei der Unterschied obwaltet, daß die ersten vier Oktavreihen ihren Mittelpunkt auf der vierten Stufe, die letzteren aber auf der fünften Stufe haben. Alle ersten Töne der vier Tetrachorde in Verbindung gesetzt, geben dann die Hauptstützen des ersten Modus oder Tropus, die zweiten den zweiten Modus u. s. w. I. Modus: A—D—a—d; II. Modus: B—E—♮—e; III.: C—F—c—f; IV.: D—G—d—g, welche in Betracht höherer oder tieferer Gesänge wieder in je zwei modi, in den authentischen und plagalen getheilt werden.

Jeder dieser Tropen hat seine eigenthümliche Tonfortschreitung, modus vocum; betreffs dieser will er der Lehre Guido's folgen, und erläutern, was darin noch dunkel ist, und ergänzen, was daran etwa noch fehlt; Guido allein hat hierüber etwas kund gethan.[1]) Diese Eigenthümlichkeit wird innerhalb der 6 Töne C D E F G a allein vollkommen erkannt, weßhalb diese Tonreihe auch den Namen „sedes vel meta troporum" „Sitz oder Grenze der Tropen" erhält. Wilhelm überbietet hier seinen Vorgänger an größerer Bestimmtheit und Einschränkung, wie er überall bemüht ist, in's Einzelnste einzugehen und dem Lehrlinge klar zu machen. Wie Hermann ergeht sich auch Wilhelm in einer weitläufigen Polemik gegen Boetius, Hucbald und Guido, insbesondere wegen Doppelgeltung des Tones D (und d).

Gegenüber Guido, welcher nur 6 Intervalle annahm, hält sich unser Autor an Berno, der 9 Intervallen das Recht gibt; denn er wisse keinen genügenden Grund dafür, warum man den Einklang, die Oktav und die beiden Sexten ausschließen sollte, da die Sexten und Oktaven, wenn auch selten, im Gregorianischen[2]) Gesange vorkommen, und die Einklänge, wenn sie auch nicht der Tonhöhe nach unterschieden sind, doch im Nacheinander von einander geschieden sind.

Die Differenzanfänge (EVOVAE) setzt er, wie die früheren Tonlehrer, für den I. IV. VI. Ton auf a, für den III. V. VIII. auf c, für den II. auf F, und für den VII. auf d.

Vom Ambitus, Umfang der Töne oder Tonarten sagt Wilhelm: „Jeder authentische Tropus steigt erlaubter Weise bis zur zehnten Stufe über der Finale, mit Ausnahme des vierten, der blos bis zur neunten sich erhebt; abwärts steigen sie zum zweiten oder dritten Ton unter der Finale, niemals in die Quart, außer der Gesang sei so eingeschränkt, daß er für authentisch und plagal zugleich gelten kann. Die plagalen Töne aber steigen oft in die Sext, selten zur Septime auf: abwärts unter die Finale selbst bis zur Quint."

Hier geschieht zum erstenmal Erwähnung von dem B molle (in der untern Oktav) als einem nützlichen und brauchbaren Tone, nachdem Hermann (Gerb. II. 131) blos seine Möglichkeit zugegeben hat. „Die Neueren," sagt Wilhelm, „haben sowohl das *Γ* als auch das Synemmenon im tetrachord. gravium zugesetzt. Das ist nun sehr vortheilhaft, ich sage nicht blos zur Zierde eines angenehmen Gesanges, sondern auch deßhalb, damit die Plagaltöne beim unvermeidlichen Absteigen unter die Finale dort nicht blos überhaupt die Diapente oder Quint, sondern auch die ihnen eigenthümliche Quint finden. Davon macht nur der VIII. Ton eine Ausnahme, welcher seine Unterquint in C hat und also des B synemm. (♭ B) nicht bedarf." Das mag für die neu componirten Gesänge zutreffen, da das Absteigen der älteren Gesänge auf die Quart eingeschränkt war; vom *Γ* jedoch macht Oddo und Guido schon Erwähnung. Daß das ♭ der untern Oktav um diese Zeit schon fast rechtliche Geltung hatte, geht daraus hervor, daß Wilhelm dasselbe beim Ausmaaß des Monochordes herbeizog und in sein Theorema seu Cribrum Monocordi einsetzte. Die Ausmessung des

[1]) Statt „allein" (solus) sollte es wohl heißen „als der erste" (primus); denn nicht blos Guido, sondern auch Hermann, dessen Traktat Wilhelm gut kannte (Gerb. II. 174. b), spricht davon. Vgl. S. 14.

[2]) Hier scheint der Ausdruck „cantus gregorianus" zum erstenmal vorzukommen. In dem von Gerbert an die Schriften Guido's angefügten Traktat „Quomodo de Arithmetica procedit Musica" (II. 55) findet er sich ebenfalls, jedoch gehört dieser Traktat einer späteren Zeit an, da in dem diesem vorhergehenden schon auf Theoger, einen Schüler Wilhelms, Bezug genommen wird, und die in ersterem vorgetragenen Lehren denen von Hermann und Wilhelm fast gleich sind.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Monochords gibt er schließlich auch noch in Versen.[1])

Noch sei bemerkt, daß Wilhelm bezüglich des Intervalls der Undezime, Diapason cum Diatessaron auf Seite des Ptolemäus, Boetius und Hucbald sich stellt und dieß Intervall als Consonanz erklärt, gegenüber den Pythagoräern, welche es von den Consonanzen ausschließen.

Der obengenannte v. Murr'sche Codex bringt als XXVI. Cap. eine „Alia regula Domni Willihelmi de fistulis", welche in dem von Gerbert veröffentlichten Traktat sich nicht findet, aber in Aribo's „Musica" beschrieben ist (s. unten).

XIV. Theoger von Metz.

Theoger war anfänglich Mönch im Benediktinerkloster Hirschau und genoß den musikalischen Unterricht Wilhelms. 1088 wurde er von diesem zum Abte des Klosters St. Georg im Schwarzwalde ernannt, und später gelangte er auf den bischöflichen Stuhl zu Metz. Dortselbst scheint er sich um Verbesserung des Kirchengesanges sehr bemüht zu haben, wovon nicht blos seine „Musica" Zeugniß gibt, sondern worauf auch seine Mahnungen schließen lassen, welche Gerbert im Proömium anführt. Wie es häufig auch anderwärts, meist an Säkularkirchen, so mag es auch in Metz gewesen sein, daß, wer am meisten schrie und in den höchsten Lagen zu singen vermochte, für den besten Sänger galt und die in tieferen Lagen gehaltenen Gesänge gering geachtet wurden.[2])

Der Codex der Bibliothek von St. Blasien, welcher diesen Traktat enthielt, war auch durch den Brand von 1768 zu Grunde gegangen; Gerbert gibt ihn nun nach einem Tegernseer Manuskripte, mit welchem er ersteren schon früher verglichen hatte; außerdem entdeckte er noch eine Copie davon im Kloster St. Peter im Schwarzwalde, deren Varianten er beizusetzen für gut fand.

Ueber den Traktat selber genügen wenige Bemerkungen. Er ist ein wenig umfangreiches Compendium, das in 40 kurzen Abschnitten die Lehre Wilhelms nach dem Bedürfnisse seiner Sänger verarbeitet und manches mit reichlichen Beispielen belegt (im Originale finden sich hiefür Neumen). Für das b molle in der untern Oktav tritt er kräftig ein: „Von den zwei tetrachorda synemmena (G a ♭ c, Γ A B (♭) C) ist das erstere im allgemeinen Gebrauche; das zweite jedoch scheint weniger nothwendig zu sein für unsern Gesang, den wir den gregorianischen nennen; aber ganz kann es nicht umgangen werden, wie im Graduale: In solo posuit, und in andern vielen Gesängen, so daß ohne dasselbe der Gesang verändert oder auf eine falsche Finale auslaufen würde. Und da jeder Ton seine Oktav hat, sehe ich nicht ein, weßhalb das ♭ derselben entbehren sollte."[1])

Der erste, zweite, dritte und achte Ton, bemerkt er ferner, erstrecken sich oft auf 10 Töne, weil diese drei Tetrachorde bilden, was beim fünften, sechsten nicht wegen des Tritonus, beim siebenten wegen Tonmangel nicht möglich ist. Das Dekachord des II. Tones (A B C D E F G a ♭ ♮ c) wird besonders von den Deutschen in Anwendung gebracht, während die Italiener oder Römer über ♭ molle nicht hinausgehen.

Sonst enthält der Traktat nur Bekanntes und Herkömmliches.

XV. Aribo Scholastikus.

Aribo, mit dem Prädikate „Scholastikus", war Schulvorsteher in Freising und widmete seinen Traktat[2]) über Musik dem Bischofe Ellenhard von da, welcher nach Meichelbeck's Angabe 1078 starb. Ohne allen Zweifel ist er in Bayern geboren, da er mit Wilhelm von Hirschau, so lange dieser im Kloster St. Emmeram zu Regensburg sich befand, wie Aribo selbst angibt, sehr befreundet war;[3]) vielleicht hat er seine Bildung in St. Emmeram selbst genossen. Jedenfalls ist die Angabe im Mendel'schen Musikal. Conversationslexikon unrichtig, welches ihn einen „Schola-

[1]) Gerb. l. c. II. p. 166, Fig. B. — Ibid. 181. „En habes mensuram metrice et prosaice; sed metricam propter acutiores, prosaicam propter nostri similes imperitiores compositam esse noveris." Ueber das „Theorema oder Cribrum Monocordi", welches eine complicirtere Messung erforderte, vgl. „Die Musik Wilhelms v. Hirschau" von Hans Müller, S. XIII.

[2]) „... ut (gravitatem modorum commendans dicit) etiam hoc modo admoneamur contemnere puerilem levitatem garrulitatis et adamare virilem dignitatem gravitatis etc." Gerb. l. c. II. 183. 188.

[1]) l. c. p. 187.

[2]) Gerbert, Script. II. 197—230.

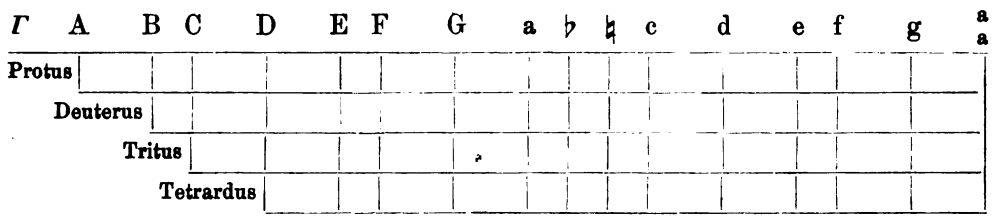
[3]) l. c. II. 223. „Nam meam dilexit parvitatem ultra parvitatis dignitatem, qui est musicus primus."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stiker" und einen gebornen Niederländer „Aribon" sein läßt; nicht minder unrichtig ist, was Engelbert von Admont von ihm sagt,[1]) er sei „Scholasticus aurelianensis", Schulvorsteher von Orleans, gewesen.

In seinem Traktate erweist sich Aribo als einen gründlich gebildeten und denkenden Musiker, welcher nicht blos die bisher gangbaren Lehren nicht ungeprüft annimmt, sondern auch, was er als minder gut erkennt, nach bestem Wissen und Können zu verbessern sucht. Auch ist er bestrebt, alles so deutlich als möglich zu machen, wodurch seine Lehre manchmal eine unerquickliche Breite erhält.

Vorerst tadelt er das sog. Theorema troporum, die figürliche Darstellung der Tonarten auf dem Monochorde, sowie dieselbe von den Neueren beliebt und wie es wohl auch von Wilhelm von Hirschau, wenn auch nicht ganz gleich, vorgetragen wurde.[2]) „Bei diesem erscheint der Protus (I. und II. Ton) als der höchste, dagegen der Tetrardus (VII. und VIII. Ton) als der tiefste; auch die Anfangsstellung sei unklar, die Ausmessung aber äußerst verwickelt. Seine (Aribo's) Darstellung aber sei so natürlich und leicht zu vollziehen, daß er sie „caprea" (Zicklein) wegen der Schnelligkeit der Ausmessung nenne." Seiner Beschreibung nach will er wahrscheinlich (leider enthalten die Codices keine erläuternde Figur) die Darstellung der Tonarten für das Monochord also:



Die Tonreihe des Monochords enthält vier Tetrachorde, von welchen das erste mit dem zweiten (A—D, D—G), ebenso das dritte mit dem vierten(a—d, d—g) verbunden erscheint, während das zweite und dritte (D—G, a—d) getrennt sind. — Da jeder Ton nach seinem Diatessaron und Diapente verlangt, so ist auch das b molle nothwendig, damit F seine Oberquart und f seine Unterquint habe. — Bezüglich der Entwicklung der Consonanzen lehrt er das nämliche wie Hermann und Wilhelm: Da die Oktavreihe (Diapason) aus Quart und Quint zusammengesetzt sind, so bilden sich auf dem untersten Tetrachorde (A B C D) naturgemäß die vier Arten Diatessaron, auf dem Tetrachord der Finaltöne (D E F G) die vier Arten Diapente und auf der unteren Oktavreihe (A B C D E F G) die vier Diapason,[3]) so daß alle diese Consonanzen aus gleichnamigen Tönen (1.1, 2.2 u. s. w.) bestehen. Diese Consonanzen heißen naturales, natürlich entstandene, die auf andern Stufen vorkommenden, aber den Intervallverhältnissen nach ganz gleichen Consonanzen werden formales, die Form der ersteren darstellend genannt.

Chordae principales, Haupttöne sind diejenigen, welche einen modus (Tonus, Tonart) constituiren, dessen Gerüste oder Stütze sind, z. B. A—D—a—d für den Protus (I. und II. Ton), D—G—d—g für den Tetrardus (VII. und VIII. Ton) u. s. w. Sie verdienen auch diesen Namen, weil die Tongänge, deren Ausgangspunkt sie bilden, sei es aufwärts, sei es abwärts, ganz ähnlich sind, z. B. $A_1 B \frac{1}{2} C_1 D = D_1 E \frac{1}{2} F_1 G$. (Aribo nennt diese Eigenschaft der Töne habitudo, und sie ist das nämliche, was Guido modus vocum nennt.)

[1]) l. c. II. 289. In dieser Beziehung ist Engelbert nicht zuverlässig, da er auch Guido v. Arezzo nach Canterbury versetzt. ibidem.

[2]) l. c. p. 208. 219. „Obwohl es 8 Arten Diapason (Oktavreihen) gibt, so entspricht es doch nicht der Wahrheit, zu sagen: „Fünfte, sechste.... Art"; denn sie sind aus Quart und Quint (Diatessaron und Diapente) zusammengesetzt, deren es auch nur vier Arten gibt. Omne totum de suis partibus nominatur, also gibt es in Wahrheit nur vier Arten Diapason." Dieß hat bei der nunmehrigen Constituirung der modi (Tonarten) seine volle Geltung, indem der authentische und plagale modus desselben Namens aus gleichen Quarten und Quinten seine Oktavreihe zusammensetzt, nur mit dem Unterschiede, daß bei ersteren die Quart über der Quint, bei letzteren unter der Quint liegt, z. B. I. Ton, authentious protus, D—a, a—D; II. Ton, plagalis protus: A—D, D—a.

[3]) Gerb. II. 165 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nachdem Aribo in Vergleichen und mystischen Beziehungen sich ergangen (p. 205) und Langes und Breites über Verschiedenheit und Opposition der Tetrachorde gesagt, vergleicht er noch die Tetrachorde mit Versmaaßen, wobei ihm der Ganzton als lange, der Halbton als kurze Silbe gilt.

Weiter macht er den Schüler aufmerksam, daß es nur 7 verschiedene Töne gibt (septem discrimina vocum) nicht neun; daß ♭ und ♮ nur einen Zwischenraum zwischen a und c in Anspruch nehmen, beim Gesange aber niemals nebeneinander erscheinen dürfen. — Die Eintheilung des Monochords geschieht per quantitatem, insofern es nach Consonanzen gemessen wird, per qualitatem, insofern blos Intervalle, Halbtöne, Ganztöne u. s. w. in Betracht gezogen werden.

Von S. 211 (Gerbert Script. II.) an herrscht eine große Confusion, welche, wie der Codex Admontensis ausweist (und welche auch im Emmeramer Codex stattfinden muß, da Gerbert von einer Textabweichung gar keine Meldung macht), wohl den ersten Abschreibern zur Last fällt. Mit großer Mühe habe ich den Zusammenhang theilweise aufgefunden. S. 211. a. Zeile 15 „ab argumento" hat seine Fortsetzung S. 217. a. Z. 13. „quia si in tetrachordon ....." Ebenso, was S. 211. a. Z. 15 mit „vel jambicum ....." beginnt, schließt sich an S. 228. b. Z. 18. „semitonium habet" an. S. 228. b. Z. 26. „Guidonem dixisse" bietet wieder eine Lücke, welche wohl mit dem von Guido S. 20 Gesagten auszufüllen sein wird. — Das Capitel S. 215. b. 216. 217. a. Z. 11 bis „quia in tetrachordo" scheint eine zweite Exposition über Guido (von Aribo oder einem Andern?) zu sein, welche sich in den Traktat nirgends einreihen läßt; die Fortsetzung davon steht S. 288. Z. 18. „Sed haec apertius ...."

Im weitern Verlaufe bespricht Aribo den Unterschied zwischen einem musicus naturalis und artificialis — ein stehendes Capitel seit Boetius — d. h. zwischen einem Natursänger und einem in der Kunst des Gesanges unterrichteten Manne; ferner noch die moralische, ethische Bedeutung der Musik.

In einem längeren Kapitel mit der Ueberschrift „De opportunitate modulandi" commentirt er das 15. Capitel aus Guido's Micrologus; diesen preist er als den vortrefflichsten Musiker mit den Worten: „musicus quidem tempore novissimus, utilitate primus, cujus merito alios ejusdem artis praeceptores ita comparamus, ut mutas vocalibus" (S. 226). Er sucht alle Lehren Guido's bestens zu erklären und gibt über unklare und dunkle Aussprüche desselben seine Meinung und Ansicht kund.[1]) Oft fügt er auch Beispiele hinzu. Darauf weiter einzugehen ist nicht nothwendig, da eine ausführliche Darstellung theils im „Cäcilienkalender 1884" theils in den „Monatsheften für Musikgeschichte" Berlin 1871. Nr. 8. 9. („Die Choralcomposition im 10., 11. und 12. Jahrhundert") gegeben ist; da man, um die Sache verständlich zu machen, in's Detail eingehen müßte, würde ein bloßer Auszug nichts nützen. Nur das sei bemerkt, daß Aribo als Grundsatz aufstellt: „Bei Abfassung eines Gesanges habe man dreierlei zu beobachten: 1) Die Schönheit und Annehmlichkeit der Cantilene, worüber das Ohr urtheilt, 2) die Schönheit der proportionirten Anwendung von Tönen, Tonfiguren und Abschnitten, welche besonders den Verstand erfreut, 3) die schöne Abwechslung, Mischung von ähnlichen und unähnlichen Consonanzen.[2]) Diese drei Gesichtspunkte hat er auch in diesem und einigen folgenden Abschnitten im Auge, worin er nicht blos, wie gesagt, Guido commentirt, sondern auch an Oddo sich anschließt.

Zuletzt geht Aribo auf die Messung von Schellen (cymbala) und Pfeifen (für die Orgel, fistulae)[3]) über.

Bezüglich der Maaß- oder richtigen Gewichtsangabe für Schellen glaubt er, es sei hiebei besser, wie bei der Messung des Monochords zu verfahren, weil die Schwingungen der Luft nach keiner Seite gehemmt sind, während bei den Pfeifen die Luft eingeschlossen ist, weßhalb beim Ganzton u. s. w. nicht blos die Länge, sondern auch der Durchmesser (grossitudo) in Berechnung zu ziehen ist.

Nachdem er einige Monochordmessungen angegeben, wendet er sich zur Messung der Orgelpfeifen, wie sie früher gehandhabt wurde, sowohl abwärts als aufwärts,[4]) d. h. sowohl von den kleinern Pfeifen zu den größern, als auch von den größern zu den kleineren fortschreitend. Hiebei mußte man das Längenmaß einer und der andern Pfeife in

[1]) l. c. S. 215. steht die zweite „Utilis expositio supra obscuras Guidonis sententias."
[2]) l. c. S. 213.
[3]) l. c. 221—225.
[4]) Ein Beispiel hievon s. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" 1886. S. 9. a.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

8, bez. 9 Theile theilen, was nicht sonderlich leicht war und nicht schnell von Statten ging. Auch von Wilhelm von Hirschau theilt er eine abwärts, von e — E und noch weiter gehende Mensur mit (bis 17 Tasten oder Töne), welche theilweise auf gleicher Manipulation beruht.[1]) Doch diese Art der Messung genügt ihm noch nicht, sie ist ihm noch zu umständlich. Darum dachte er eine andere aus, wobei er sich nur der Quarten- und Quintenschritte, d. h. der Verhältnisse von 3 : 4 und 2 : 3 bediente; denn, sagt er, den dritten und vierten Theil finden, ist leichter und sicherer, als den achten oder gar neunten Theil. Er gibt ihr den Namen „Aribunculina fistularum mensura." „Der dritte Theil der Länge der ersten Pfeife, lehrt er, mit einem Drittel des Durchmessers gibt die Länge der vierten Pfeife" und so fährt er fort, also von e zu ♮, von e zu a abwärts, von a zu d aufwärts, von d zu G abwärts, von G nach c, von da nach F, von da nach ♭ (molle) mittelst Quarten- und Quintenschritten zu messen; dazu wird stets ein Theil des Durchmessers gerechnet. Die erste in doppelter Länge mit dem ganzen Durchmesser genommen gibt die achte Pfeife (Oktav) u. s. w.[2])

Zum Schluße gibt er noch eine Anweisung, Orgelpfeifen anzufertigen, welche hier ihren Platz finden soll, „Wie die Pfeifen gleiche Dicke (Durchmesser) haben, so müssen auch die Platten, aus welchen jene gefertiget werden gleiche Breite haben. Makrobius sagt: „Der dreifache Durchmesser eines Kreises mit Hinzunahme des siebenten Theiles desselben gibt das Maaß des Kreises (Peripherie)." Hiernach verdreifachen wir den Durchmesser des (von Wilhelm angegebenen) Kreises und fügen den siebenten Theil des Durchmessers hinzu; nach der also gewonnenen Länge nehmen wir die Breite aller Platten. Die Seitenränder derselben werden etwas verdünnt, dann die Platte selbst rund gebogen. Aber die Plattenränder dürfen nicht übereinander liegen, sondern müssen knapp aneinander stoßen. Ueber diesen Schnitt (Nath) löthe man mit Zinn oder mit anderm dauerhaften Lothe (lotario) dünne Metallstreifen. Wenn die Platte noch offen daliegt, so mache man nach der Länge der Pfeife unten an den Rändern Punkte, welche mit einem Querstrich verbunden werden. Dieser Strich bezeichnet die Oeffnung, labium, os. Diese werde oberhalb des Striches bis zur Hälfte der Breite der Platte ausgeweitet (Aufschnitt). Auf die Linie selbst werde das Plektrum (Kern) festgelöthet, von welchem das Unterlabium in der Breite eines Strohhalmes abzustehen hat (Kernspalte)."

Wie hieraus (und auch aus andern Angaben alter Schriftsteller) erhellt, hatten alle Pfeifen eines Chores (wir sagen: Register) gleichen Durchmesser, selbstverständlich mangelte deßhalb die gleiche Tonfarbe; es wurden aber für eine Orgel gewöhnlich mehrere Chöre von verschiedenem Durchmesser angebracht. Alle Pfeifen für einen Ton waren auf einer Cancelle aufgestellt und tönten dieselben stets miteinander. Ein und dieselbe Tonfarbe für einen und denselben Chor (Register) anzuwenden, dazu kam man erst später.

Metten. P. **Atto Kornmüller**, O. S. B.

---

[1]) Kerker übersetzt in seinem Werke „der sel. Wilhelm von Hirschau" und ebenfalls Dr. Hans Müller das Wort fistulae mit „Flöten", was hier ganz unstatthaft ist. — Ueber alte Orgelpfeifen-Mensuren und Orgeldispositionen s. „Leipziger Allgem. Mus. Zeitung" 1879. Nr. 4, 5, 6 — 1880. Nr. 29. Die Stimmung der Orgeln schon im 11. Jhrhdt. war nach Versuchen mit den alten Vorschriften fast ganz dieselbe, welche heutzutage Geltung hat.

[2]) Dieß Längenausmaaß erscheint, auf eine kurze Formel gebracht, also:

(1) I. e = 1 longitudo, 1 Diameter.
(4) II. d = a — (¼ a + ¼ diam. a)
(6) III. c = G — (¼ G + ⅓ diam. G)
(2) IV. ♮ = 1⅓ e + ⅓ diam. e.
(3) V. a = 1½ e + ½ diam. e.
(5) VI. G = 1½ d + ½ diam. d.
(7) VII. F = 1½ c + ½ diam. c.
(8) VIII. E = 2 e + 1 diam. e.
♭ = F — (¼ F + ⅓ diam. F).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine liturgische Unterlassungs-Sünde.

Welche von den vielen wird's denn wohl sein? So fragte die Red. des Jahrbuches, als ihr unter obiger Ueberschrift ein kleiner Beitrag in Aussicht gestellt wurde, und vielleicht schwebt eine ähnliche Frage auf den Lippen manchen Lesers. Ich antworte: Eine von denen, deren Wesen und Verbreitung in charakteristischer Weise zeigt, wie sehr es vielfach noch immer an einer tieferen Auffassung der liturgischen Gesangsgebete fehlt und deren Folgen wiederum überaus nachtheilig auf das Verständniß und die Theilnahme an der Liturgie einwirken. Und welche ist das? Die Auslassung (genauer: stille Recitation) des Pater noster in der Missa cantata, welche immer noch sehr häufig, wenigstens in den vom allgemeinen Volksgesang beherrschten Gegenden, stattzufinden und mit der „Gewohnheit", dem „Mangel der Zeit", der „zu langen Dauer des Gottesdienstes", der „zu großen Anstrengung" u. dergl. entschuldigt resp. beschönigt zu werden pflegt.

Es versteht sich von selbst, daß es mir nicht in den Sinn kommen kann, an dieser Stelle die bezüglichen Gebote und Verbote der Kirche, gegenüber denen alle derartigen Entschuldigungen in Nichts verschwinden, zum so und so vielten Male zusammenzustellen.[1]) Diese Seite der Frage ist zu evident, als daß sie einer neuen Darlegung bedürfte. Was weniger beachtet zu werden scheint, ist der innere Grund, auf welchem die unbeugsame Forderung der Rubriken beruht, daß der Gesang des Pater noster nie ausgelassen werde, sowie die nachtheiligen Folgen, welche sich für die „Feierlichkeit" des Hochamtes und für die fruchtbare Theilnahme an der Liturgie aus der Vernachlässigung des Paternoster-Gesanges naturgemäß ergeben müssen. Mit dieser Seite des Gegenstandes wollen sich die folgenden Zeilen beschäftigen. Vielleicht gelingt es an einem für Priester und Laien gleich interessanten und wichtigen Beispiele die Bedeutung des liturgischen Gesanges in ein neues Licht zu setzen oder wenigstens tiefer zu begründen.

Unsere Erörterung nimmt ihren Ausgangspunkt von der Auffassung des liturgischen Gesanges, wie wir sie in Jahrg. 1884 des Cäcilien-Kalenders unter der Aufschrift „Hochamt und Stillmesse" entwickelt haben. Zeigt ja doch gerade die Betrachtung des Pater noster nebst seiner Einleitung und seinem Schlusse deren Richtigkeit in evidenter Weise. Denn gerade hier tritt eine Wechselbeziehung zwischen Priester und Chor (Gemeinde) zu Tage, wie sie nicht inniger und lebendiger, aber auch nicht bedeutungsvoller gedacht werden kann, da sie sich so zu sagen im Culminationspunkt der Meßfeier (Abschluß des Kanon und Ueberleitung zur Kommunion) manifestirt. Ohne Widerspruch zu befürchten kann deshalb der Satz an die Spitze gestellt werden: Liegt die Bedeutung des liturgischen Gesanges bei der hl. Messe ursprünglich und wesentlich darin, daß er die lebendige Theilnahme der Gemeinde (als solcher) am Opfer Christi und der Kirche zum öffentlichen Ausdruck bringt und die gemeinsame Opferfeier mit würdevoller Feierlichkeit umkleidet, so wird durch Auslassung des Paternoster-Gesanges der Ausdruck der innigen Gemeinschaft zwischen Priester und Volk bei dem entscheidendsten Theile der eucharistischen Feier vereitelt, das Volk seines Antheiles beraubt, den es an dem wichtigsten Theile der hl. Messe (durch den Gesang) nehmen sollte und die der „Majestät eines so hl. Opfers" geziemende „Feierlichkeit" gerade an einer Stelle vermindert, wo sie sich am herrlichsten offenbaren sollte. Suchen wir das näher zu begründen.

Von dem Wegfall des Paternoster-Gesanges wird zunächst in Mitleidenschaft gezogen das abschließende und überleitende Responsorium: per omnia saecula saeculorum R. Amen. Man kann getrost behaupten, daß

[1]) Die bekanntesten hierher gehörigen Bestimmungen sind die bei Haberl, Mag. chor. p. 105 citirte Stelle aus der Bulle Pius V. „Quo primum": quare abusus est, in Missa cantata legere tantum, quae juxta ritum modum et normam Missalis cantari debent, uti fit, quando Praefatio abrumpitur, cantus Pater noster omittitur vel truncatur etc., sowie die Entscheidung der S. R. C. vom 14. April 1753: In Missa conv. (also auch im Pfarramt) cani semper debent Praefatio et Pater noster? R. Affirmative, juxta praescriptum Caerem. episc. et amplius.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nirgends in der Liturgie einem Responsorium erhabenere Bedeutung zukommt als an dieser Stelle. Es schließt nämlich die letzte Oration des eigentlichen Kanon ab, welche lautet: „Durch welchen (Jesum Christum) Du, o Herr, all' dies Gute immerdar schaffest, heiligest, belebest, segnest und uns mittheilest. Durch ihn und mit ihm und in ihm ist Dir, Gott dem allmächtigen Vater, in Einigkeit des hl. Geistes alle Ehre und Verherrlichung (in die Ewigkeit der Ewigkeiten. Amen)." Mit diesen Worten, so schreibt Gihr (das hl. Meßopfer S. 650), wird das Opfergebet des Kanon in würdiger Weise gekrönt und abgeschlossen; denn Text und Ritus (3maliges Kreuzzeichen über die Opfergaben, 5maliges Kreuzzeichen mit der hl. Hostie und Erhebung der Hostie und des Kelches) obiger Oration ist überaus gehaltvoll, wunderschön und feierlich. Sie zerfällt in zwei scharf geschiedene Hälften. In der ersten bekennen wir, daß die eucharistischen Opfergaben uns von Gott und zwar durch Jesus Christus bereitet und geschenkt werden; in der anderen ist ausgesprochen, daß durch Christi Opfer dem dreieinigen Gott die höchste Ehre und Verherrlichung zu Theil werde. Somit wird hier zum Schlusse in kurzen und kräftigen Zügen nochmals die ganze Bedeutung und Wirksamkeit des Meßopfers zusammengefaßt; denn Jesus Christus, der gottmenschliche Hohepriester, erscheint auf dem Altare als Mittler Gottes und der Menschen (1. Tim. 2, 5): einerseits um die Menschen mit der Fülle der Heilsgüter zu segnen und zu bereichern, andererseits um die ewige Majestät Gottes auf das Vollkommenste zu verehren und zu verherrlichen." Nach einer längeren Erklärung der Worte und Ceremonien schließt dann der genannte Autor: „Während der Priester die Worte „alle Ehre und Verherrlichung" (omnis honor et gloria) ausspricht, hält er Hostie und Kelch in Händen und hebt sie ein wenig empor. Diese kleinere Erhebung der Opfergaben ist viel älter als die größere bei der Wandlung. Ursprünglich mag sie wohl eine Aufforderung zur Anbetung des Allerheiligsten gewesen sein für das Volk; nach dem dermaligen Ritus kann sie aber nur aufgefaßt werden als eine Verstärkung der Worte „alle Ehre und Glorie" d. h. sie drückt symbolisch die Verherrlichung aus, welche tagtäglich vom Altare und von den Opfergaben mit lieblichem Wohlgeruch zum ewigen Throne der allerheiligsten Dreifaltigkeit emporsteigt. Dieser höchste Lobpreis wird aber dem Allerhöchsten nicht blos zu Theil, so lange der Weltlauf dauert, sondern „in alle Ewigkeit der Ewigkeiten" (per omnia saecula saeculorum). Durch diese majestätischen und überwältigenden Schlußworte, welche laut gebetet oder gesungen werden, wird die geheimnißvolle und feierliche Stille des Kanon gebrochen, damit das Volk durch Amen seine Ein- und Zustimmung bekräftigend kundgebe zu Allem, was der Priester bisher allein mit dem Herrn in der hl. Wolke betend und opfernd verhandelt hat.[1]) So gipfelt der Kanon in einer begeisterten Doxologie: diese ist die herrliche entfaltete Blüthenkrone des altehrwürdigen Opfergebetes." Wie nun, wenn der Liturge selbst diese herrlich entfaltete Blüthenkrone des Opfergebetes im feierlichen Gottesdienste der öffentlichen Wahrnehmung entzieht, indem er das per omnia saecula unterschlägt, anstatt es zu singen? heißt das nicht dem Volke seinen von der Liturgie seit den ältesten Zeiten[2]) gewahrten Antheil an der „Ehre und Verherrlichung" Gottes, an dem Gebetsopfer der Kirche entziehen und zwar an eben der Stelle, wo dieses seinen Culminationspunkt erreicht? Kann man sich wundern, wenn dann dem Volke mehr und mehr das Verständniß des „altehrwürdigen Opfergebetes" (Kanon) und schließlich zu einem Theile auch das Interesse daran abhanden kommt?

Was das Pater noster selbst betrifft, so braucht nur darauf hingewiesen zu werden, daß es von jeher (nach Hieronymus so-

[1]) Vergl. Amberger II, 193 ff. Daselbst findet sich u. A. folgendes treffende Citat aus Romsée (Opera liturg. p. 251): Haec verba (per omnia saec.) pertinent ad orationem praecedentem iisque canon concluditur; porro alta voce proferuntur ad excitandum populum, ut confirmet et ratificet vota ad Deum infra canonem emissa, quod et populus praestat respondendo: Amen. — Amberger bemerkt noch: „Nach früherem Ritus stand das per omnia saecula mit dem Kanon in engster Verbindung; der Priester sprach es, während er noch die Hostie über den Kelch hielt; erst nachdem er das Amen vernommen, legte er die Hostie auf das Korporale, bedeckte den Kelch und betete durch Kniebeugung an. Und dieser Gebrauch hat wirklich eine herrliche und großartige Bedeutung, welche indessen durch den gegenwärtigen Ritus nicht verloren geht."

[2]) Vergl. unsere bezüglichen Notizen aus den alten Liturgien im Cäcilienkalender 1883 S. 15 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gar gemäß Anordnung Christi) und in allen Liturgien einen Bestandtheil des Opfergebetes bildet und zwar stets als „Gebet der Gläubigen", sei es nun daß es, wie in der griechischen Kirche, laut vom ganzen Volke und still vom Priester gebetet oder daß wie in der mozarabischen Liturgie die einzelnen Bitten durch Responsorien begleitet oder endlich, wie in der römischen Liturgie, die letzte Bitte als Responsorium dem Volke (Chore, Ministranten) zugetheilt werde.[1]) Wie so ganz passend, dem Zwecke der Opferfeier und der Bedeutung seines Inhaltes (oratio dominica) selbst entsprechend diese Einrichtung ist, leuchtet von selbst ein, auch ohne daß wir die übereinstimmenden Erklärungen der Liturgiker darüber hier wiederholen. Seiner Stellung nach bildet gegenwärtig das Pater noster den Uebergang von der Wandlung (Opfer) zur Kommunion; zur Vorbereitung auf letztere eignet es sich, wie der hl. Thomas meint, ganz vorzüglich als das „gemeinschaftliche Gebet des ganzen Volkes", worin um das „tägliche Brod" (panem nostrum quotidianum — supersubstantialem) gebetet wird.[2]) „Gemeinschaftlich" oder „allgemein" d. h. Gebet des am Opfer und der Kommunion mitbetheiligten Volkes wird es aber eben nur dadurch, daß die Gemeinde es bekräftigt und zu dem ihrigen macht. Zu diesem und keinem anderen Zwecke ist die letzte Bitte als Responsorium behandelt, das in der Stillmesse dem Ministranten, in der Missa cantata dem Chore zugewiesen ist. Damit ist sofort auch der innere Grund klar, warum in jedem Hochamt das Pater noster gesungen werden muß: weil nur dadurch wie das Opfer so dieses Gebet — der Inbegriff alles, auch des liturgischen Gebetes — als ein „gemeinsames", „allgemeines" erscheint, daß es von der Gemeinde oder in deren Namen durch ein lautes, feierliches Responsorium bekräftigt wird. Was bleibt nun aber von der ganzen erhabenen Bedeutung des Paternoster als des Gebetes der Gläubigen übrig, wenn der Pater noster-Gesang unterschlagen wird und dem Volke das Herannahen der Kommunion erst zum Bewußtsein kommt, wenn allenfalls das Glöcklein des Ministranten zwischen das Agnus Dei hinein ertönt?

Die Sache tritt jedoch in eine noch grellere Beleuchtung, wenn wir die an das Pater noster unmittelbar anschließende liturgische Aktion einen Schritt weiter verfolgen. Die von der Gemeinde oder in ihrem Namen vorgetragene Bitte: sed libera nos a malo wird nämlich von dem Priester durch ein leise gesprochenes Amen beantwortet[1]) und in einem unmittelbar folgenden Gebet — Embolismus, Anhang oder Zusatz scil. zum Gebet des Herrn genannt — fortgesetzt und erweitert: „Erlöse uns, o Herr, wir bitten Dich, von allen Uebeln, den vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen und ..... gib gnädiglich Frieden in unseren Tagen" u. s. w. Mit den Schlußworten dieses Gebetes „durch denselben Jesum Christum unsern Herrn" ꝛc. ist die Brechung der hl. Hostie verbunden, von welcher ein Theil so lange über dem Kelche zu halten ist, bis auf das laute per omnia saecula das Amen und auf das unter dreimaligem Kreuzzeichen gesprochene (gesungene) Pax Domini sit semper vobiscum die Antwort erfolgt ist: et cum spiritu tuo .. hierauf erst läßt der Priester die hl. Partikel unter einem stillen kurzen Gebet in den Kelch fallen und geht zum Agnus Dei (unmittelbare Vorbereitung zur Kommunion) über.

Die Natur der Sache und die einstimmigen Erklärungen der Liturgiker lassen keinen Zweifel darüber, daß wir in dem Ritus, in welchem der sog. Embolismus gipfelt, eine der wichtigsten, geheimniß- und bedeutungsvollsten Ceremonien vor uns haben.[2]) Mag man ihn im Einzelnen wie immer erklären und ihn als eine symbolische Darstellung der Auferstehung (Gihr) oder der Vermählung Christi mit seiner Kirche auffassen, worauf das Pax Domini hinzuweisen scheint (Amberger): in jedem Falle bleibt es im höchsten Grade bedeutungsvoll, daß nach dem Willen der Kirche auch hier die

[1]) Vergl. Gihr, S. 656 f.; Baitlogg, Gesangsgebete 111 ff.

[2]) Die ganze Stelle lautet: Deinde agitur de perceptione sacramenti et primo praeparatur populus ad percipiendum, primo quidem per orationem communem totius populi, quae est oratio dominica, in qua petimus panem quotidianum nobis dari, et etiam privatam, quam specialiter sacerdos pro populo offert cum dicit: Libera nos quaesumus. Secundo praeparatur populus per pacem, quae datur dicendo: Agnus Dei; est enim hoc sacramentum unitatis et pacis. Bei Amberger II, 197.

[1]) „Dies Amen im Munde des Priesters, welcher Mittler zwischen Gott und den Menschen ist, hat hier eine eigenthümliche Bedeutung: es drückt nicht, wie sonst bei anderen Gebeten eine Zustimmung, ein Verlangen aus, sondern ist gleichsam die Antwort, daß Gott die Bitten des Volkes aufgenommen und erhört habe." Gihr S. 659.

[2]) Vergl. Gihr, S. 659 ff.; Amberger II, 200 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gemeinde betheiligt sein, Bittgebet und Friedenswunsch des Priesters durch eine Antwort des Volkes bekräftigt[1]) und seine so einfach-erhabene wie tief-bedeutungsvolle Aktion von der Andacht, ja Theilnahme des Volkes begleitet werden soll. Hat man von all dem wohl eine Ahnung, wo man sich das Singen des Paternoster unter allerlei Vorwänden zu ersparen sucht? Wer sich die Bedeutung und den inneren Zusammenhang der liturgischen Handlungen und Gebete klar macht, wird nicht umhin können, die Weisheit zu bewundern, mit welcher hier Alles so geordnet ist, daß der objektiv-priesterliche Charakter der Liturgie gewahrt bleibt und dennoch denen, die guten Willens sind, eine gewisse Mitbetheiligung und Bethätigung gestattet ist, selbst in ihren erhabensten und geheimnißvollsten Theilen. Ist dem so, dann muß aber auch die Frage erlaubt sein: ist es verantwortlich, um der Kürze der Zeit oder einer geringen Schonung willen, das gläubige Volk um den ihm von der Kirche zugewiesenen Antheil an der öffentlichen und gemeinsamen Opferfeier zu bringen? Oder was bedeuten 2—3 Minuten Zeitgewinn u. dergl. gegenüber dem Verluste, den — objektiv genommen — die Feierlichkeit der hl. Messe und die Andacht (im weiteren Sinne des Wortes) des Volkes dadurch erleiden **muß**, daß man so bedeutungsvolle Gebete und Ceremonien (wie die genannten) seiner Theilnahme und seinem Verständnisse entzieht?

Wir kennen die Einwände, welche man gegen unsere Argumentation in Bereitschaft haben wird. Man wird sagen: qui nimium probat nil probat. Es genügt, wenn der Priester das Paternoster ꝛc. auch nur still betet und der Ministrant antwortet; denn die Betheiligung der Gemeinde resp. des Chores an der Meßfeier ist nicht wesentlich; man müßte sonst jeder Stillmesse den Vorwurf machen, daß sie das Volk um seinen Antheil bringe ꝛc. Wem wird das einfallen? Mir wahrlich nicht. Im Gegentheil; der angedeutete Einwand schießt weit über das Ziel hinaus. Denn für die Stillmesse freilich ist die Betheiligung der Gemeinde durch den dem Altargebet correspondirenden Gesang nicht wesentlich, da sie ja eben, ihrem Begriff nach von dieser Betheiligung abstrahirend, nur die Antworten des Ministranten und allenfalls eine nicht in die Oeffentlichkeit tretende geistige Theilnahme der Gläubigen an der priesterlichen Aktion voraussetzt. Dagegen liegt es ja gerade im Begriff und in der Einrichtung der Missa cantata, daß der Gesang des Priesters und ihm correspondirend der des Chores (als Ausdruck der Mitopferung der Gemeinde) sich als integrirender Bestandtheil in die liturgische Aktion einfüge. Darum ist hier allerdings der Gesang — und zwar **aller** vorgeschriebenen Theile und Responsorien — **wesentlich** und wird durch Unterschlagungen wie die oben gerügte sowohl die Feierlichkeit als der Antheil des Volkes an der Liturgie geschmälert, weil eben Beides wesentlich durch die Gesangsgebete zum Ausdruck kommt.

Vielleicht wird man auch sagen: Mit der besagten „Unterlassungssünde" ist es nicht gar so schlimm; denn von all dem, was da die Liturgiker geltend machen, weiß und fühlt das liebe Volk so gut wie gar nichts; es hat an einem Responsorium mehr oder weniger kein so hohes Interesse, zumal es ja meistens doch nicht selbst singt resp. respondirt, sondern sich auf seine Privatandacht beschränkt, während man auf dem Chore singt. Wir wollen einmal die Voraussetzung der Interesselosigkeit auf Seiten des Volkes passiren lassen, obwohl wir sie nicht ohne weiteres zugeben — denn gerade für das Pater noster hat das gläubige Volk ein großes Interesse oder es läßt sich dasselbe wenigstens leicht wecken, sobald es nur consequent gesungen wird — müssen dagegen auf den ganzen Einwand antworten: Habemus confitentem reum, er enthält das Eingeständniß der Schuld. Dieser Mangel an Verständniß, diese Interesselosigkeit, diese Passivität eines großen Theiles der Gläubigen gegenüber der Liturgie, das ist ja eben die Calamität, die wir beklagen und die zu einem großen, wenn nicht zum größten Theil verschuldet ist durch den in Ausführung der Liturgie herrschenden Schlendrian. Wie soll denn das Volk Verständniß und Interesse z. B. an dem geheimnißvoll erhabenen Schlusse des Kanon und dem bedeutungsvollen Embolismus des Pater noster gewinnen, wenn ihm die ganze Aktion durch Unterlassung des Gesanges verloren geht, wenn die Zeit zwischen Wandlung und Kommunion etwa nur durch ein endloses Benedictus oder durch eine deutsche Gesangsstrophe oder gar durch bloßes Orgelspiel zweifelhafter Qualität ausgefüllt wird? Und wie soll die liturgische Unterweisung Verständniß und Interesse wecken, wenn die

[1]) „ut populus respondeat Amen sicque approbet petita in oratione Libera, cujus relata verba sunt conclusio." Romsée bei Amberger II, 204.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verstümmelte Liturgie nicht einmal rechte Anknüpfungspunkte (solche sind, namentlich für die Jugend, das gesungene per omnia saecula, Pater noster und Pax Domini) bietet oder die von der Willkür beherrschte Praxis mit der Theorie in schreiendem Widerspruch steht? Das principiis obsta gilt auch hier: man setze an Stelle des Schlendrians eine consequente und würdige Ausführung der liturgischen Vorschriften und verbinde damit in omni patientia et doctrina die nöthige Unterweisung, dann wird es im Volke weder an Verständniß noch an Interesse fehlen.[1])

Da ich eine Sünde charakterisirt und verurtheilt habe und dazu eine von den Unterlassungssünden, die bekanntlich am leichtesten übersehen oder entschuldigt zu werden pflegen, so muß mir der geneigte Leser schon gestatten mit einer — Gewissenserforschung zu schließen. Ist ja die Erkenntniß des Uebels der erste Schritt zur Besserung — und so wird hoffentlich Reue, Vorsatz und Genugthuung (d. h. Besserung) sich von selbst einstellen, wenn die Herrn geistlichen Confratres, Chorregenten und Organisten außer dem oben Gesagten sich auch Rechenschaft geben über die Ursachen, aus denen die fragliche Unterlassungssünde zu entspringen pflegt. Wohlan also, mein lieber Herr Chorregent, Hand aufs Herz! Geben Sie nicht öfters oder gar meistens zur Auslassung des Pater noster Veranlassung und Vorwand durch zu weit ausgesponnene Benedictus, Hymnen oder Motetten? Und Sie, Herr Organist, sind Sie nicht Einer von den Vielen, wie ich sie kenne, die mit dem Vorspiel zum Benedictus erst fertig werden oder die Liedstrophe richtig erst beginnen, wo der Celebrant schon bereit ist, das per omnia saecula anzustimmen? Kennen Sie den Vers: sed fugit interea, fugit irreparabile tempus? Und Sie endlich, Herr Confrater, sind es nur die Ungeschicklichkeiten Ihres Chorregenten und Organisten, ist es nur Ungeduld bei jeder eintretenden kleinen mora, ist es nur die zu lang gerathene Predigt und die übermäßig angestrengte Stimme, was Sie veranlaßt den Pater noster-Gesang dranzugeben, oder sind Sie ein grundsätzlicher Verächter desselben aus Mangel einer gründlicheren Auffassung Ihrer Aufgabe als Liturge und der Bedeutung des liturgischen Gesanges? Wie dem auch sei: Keinem von Allen, die hierauf mit dem Confiteor antworten müssen, kann eine ernstliche — jetzt noch freiwillige, später unfreiwillige — Betrachtung erspart werden über das Thema: Ego Dominus diligens judicium et odio habens rapinam in holocausto[1]) (Is. 61, 8) und: Maledictus, qui facit opus Domini fraudulenter[2]) (Jerem. 48, 10).

Worms. **Dr. Jos. Selbst.**

[1]) Der in Mitteldeutschland oft gehörte Einwand: man singe das Paternoster nur an höheren und höchsten Festen, was gewissermaßen zur Auszeichnung derselben und zur Erhöhung der Feierlichkeit diene, die ja beeinträchtigt werde, wenn man es alle Sonntage singe — ist wohl nicht der Rede werth. Beruht er doch auf absoluter Verkennung der liturgischen Principien, wie er denn auch theoretisch und praktisch in innigem Zusammenhang mit dem die rechte „Feierlichkeit" in hohem Grade beeinträchtigenden allgemeinen und immerwährenden Volksgesang steht.

[1]) „Ich bin der Herr, der das Recht liebt und hasset den Raub am Opfer."

[2]) „Verflucht sei, wer das Werk des Herrn betrüglich thut."

Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

Weit weniger als die Abhängigkeit von der lateinischen Rhythmen-Dichtung des Mittelalters ist der Zusammenhang klar gelegt, in dem das deutsche Volks- und Kirchenlied mit seinem böhmischen Nachbar gestanden. Daß Berührungspunkte vorhanden sein müssen, ist wohl angesichts des engen Neben- und Ineinander der beiden Völker — ich erinnere beispielsweise nur an die deutschen und böhmischen Kantionalien der mährischen Brüder — von vorneherein klar, und nicht mit Unrecht machten die Blätter für Hymnologie (Jahrgang 1885, Nr. 12) darauf aufmerksam, es könne sich eventuell die Thatsache ergeben, „daß sich eine ganze Reihe unserer schönsten Kernlieder als Uebersetzungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aus dem Böhmischen entpuppen." Diese Befürchtung, wenn man es so nennen darf, die für das protestantische Kirchenlied und für das 16. Jahrhundert eine teilweise Bestätigung finden dürfte, vermag ich für das ältere Volkslied nicht zu teilen. Vielmehr muß es in Anbetracht der thatsächlichen Verhältnisse schon vor der Untersuchung wahrscheinlich sein, daß gemeinsame Punkte, wenn sich solche finden sollten, eher auf der musikalischen Seite des Volksliedes zu erwarten sind. So sei, um nur Einiges obenhin zu streifen, erwähnt, daß die bekannte deutsche „Schwimmersage":

Ach Elslein, liebstes Elselein,
Wie gern wär ich bei dir,
So sein zwei tiefe Wasser
Zwischen dir und zwischen mir.

auch in Böhmen üblich war. Zwar ist von dem Texte des böhmischen Liedes nur der Anfang erhalten, in der ausführlichsten Fassung: „Elslein, liebes trautes, Sollst uns Krapfen backen"; aber die Melodie hat sich, wie so oft der Fall, vom weltlichen auf das geistliche Volkslied verpflanzt, bis in unsere Tage behauptet. Ebenso war das alte deutsche Wallfahrtslied „Gott der Vater wohn uns bei" mindestens im 15. und 16. Jahrhundert auch in Böhmen bekannt. Aehnliche Beispiele würden sich bei vergleichendem Studium der Melodieen gewiß noch manche ergeben. Für heute indes will ich eine Verwandtschaft nur nachweisen in Bezug auf die beiden ältesten und bedeutendsten Kirchenlieder, von denen sich Wort und Weise bis zu uns vererbt haben, für das Osterlied „Christ ist erstanden" und die Pfingstweise „Nun bitten wir den heiligen Geist".

Unter den Verordnungen der Prager Synode vom Jahre 1406 befindet sich das folgende Verbot, die Kirchenlieder in der Landessprache betreffend: Item mandat Dominus archiepiscopus quod plebani et ecclesiarum rectores in praedicationibus nuntient, prohibitas esse novas cantilenas omnes praeter

Buoh vssemohúcí.
Hospodine pomiluj ny.
Jesu Chryste styedry kniezie.
Swaty nass Waczlawe.

Alias vero cantantes et cantare permittentes per remedia juris punientur.[1])

Dies Verbot war augenscheinlich hervorgerufen durch die bereits höher und höher gehenden Wogen der hussitischen Bewegung, deren Leiter Miene machten, den häretischen Ansteckungsstoff der rauhen Hülse scholastischer Thesen zu entkleiden, um ihn in volkstümlicher Liedform dem gemeinen Manne mundgerecht zu machen. Von den vier Liedern nun, die allein nicht durch das Verbot betroffen werden sollten, sind zwei, Nr. 2 und 4, die ältesten böhmischen, 1 und 3, wenn wir die musikalische Seite des Liedes in's Auge fassen, vielleicht die ältesten deutschen Kirchenlieder, deren Melodieen uns erhalten. Betrachten wir einen Augenblick diese vier Lieder.

Das böhmische Kirchenlied entwickelte sich ganz ähnlich wie das deutsche. Ursprünglich sehen wir das Volk sich nur durch den Ruf Kyrie eleison am Gesange beteiligen, der sich im Munde des Deutschen in Kyrieleis, in dem des Böhmen in Kerlessu verwandelt.[1]) Als zweite Etappe auf dem Wege zum Kirchenliede können wir das „Christ uns genade" bezeichnen, von dem uns die Reisegefährten des hl. Bernhard berichten, wenn sie beschreiben, wie das Volk zu Köln bei jedem Wunder des Heiligen gerufen habe: „Christ uns genade, Kyrie eleison, die Heiligen alle helfen uns", und wenn sie weiter erzählen: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß nun „Christ uns genade" aufhörte und Niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art euerer Landsleute."[2]) Dieser erweiterte Ruf nun war auch in Böhmen frühzeitig bekannt. So berichtet uns Kosmas von Prag, daß bei der Rückkehr Dietmars des ersten Prager Bischofs von seiner Weihe zu Mainz (973) die Kleriker das Te Deum angestimmt hätten. Der Herzog und die Edelen des Landes aber sangen: „Christe keinado, Kyrie eleison und die halicgen alle helfent unse."[3]) Das Volk aber, das sich an dem deutschen Rufe nicht beteiligen konnte, blieb auf sein Kerlessu beschränkt.

Diesem Uebelstande soll nun, um die Tradition reden zu lassen, der hl. Adalbert abgeholfen haben, indem er für das böhmische Volk das erste böhmische Kirchenlied, das Hos-

[1]) C. Höfler, Concilia Pragensia 1862. p. 52.

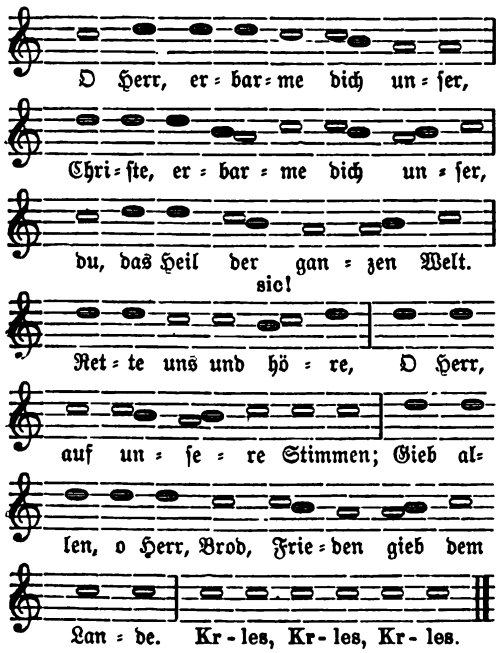
[1]) Die Belegstellen für Deutschland bei Hoffmann Gesch. d. deutschen Kirchenl. S. 11 u. ff.; für Böhmen in Dreves, Cantiones Bohemicae, Leipzig 1886. S. 5 u. f.

[2]) Hoffmann a. a. O. S. 40.

[3]) Cosmas, Chron. Bohem. (unrichtig) ad an. 967.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

podine pomiluj ny verfaßt habe. Es ist dies ein nach Sprache und Melodie höchst altertümliches Lied, das man irrtümlich bald als Sequenz, bald als Tropus, bald als interpoliertes Kyrie bezeichnet findet. Es ist streng genommen, nichts von alledem, sondern einfach ein Lied oder, wenn man lieber will ein Ruf, dessen hohes Alter mehr noch als durch das Kyrie eleison durch den litaneiartigen Charakter des Ganzen bezeugt wird. Wie die ältesten deutschen Lieder scheint auch dieses ursprünglich einstrophig gewesen zu sein und lautet in der Uebertragung und nach der ältesten Fassung der Melodie:



Wann dieses Lied entstanden, ist eine Frage, die sich in positiver Weise schwer zum Austrage bringen läßt. Leichter ist es, einige irrtümliche Behauptungen zurückzuweisen. — Wenn man die Annahme von dem griechischen Ursprung des Liedes (bei dem man speziell an Cyrillus und Methodius dachte) durch das Kyrie eleison am Schluße stützen zu können glaubte, so ist das eine Beweisführung, die dem Hymnologen schwerlich mehr als ein Lächeln zu erpressen vermag. Denn der Ursprung des Kyrie am Schluße der Lieder ist offenbar aus der alten Sitte herzuleiten, der gemäß sich das Volk durch öfteres Absingen dieses Rufes (bis zu 300 Malen) am Gottesdienst beteiligte, eine Sitte, die abendländisch ist, in Griechenland völlig unbekannt war. Dann spricht dagegen noch der folgende innere Grund: Wenn Cyrillus und Methodius nach dem apostolischen Grundsatze, allen alles zu werden, in der Assimilierung mit den zu bekehrenden Völkerschaften soweit gingen, sogar die Liturgie in deren Muttersprache zu übertragen, so ist nicht wahrscheinlich, daß sie einem in besonderer Weise für das Volk bestimmten Liede das unverdollmetschte und unverständliche Kyrie eleison sollten angehängt haben. Ferner ist bekannt, daß die altslavische Liturgie nach der begründeteren Meinung eine Uebertragung nicht etwa einer griechischen, sondern der lateinischen ist. Ist hier, wo man dies zunächst erwarten müßte, bei Cyrillus und Methodius nichts weniger als das Bestreben ersichtlich, griechische Elemente in das Abendland zu tragen, so ist es ungereimt, in dem einfachen Kyrie eleison eine Spur der beiden griechischen Glaubensboten und ein Erbstück aus dem Orient erblicken zu wollen.

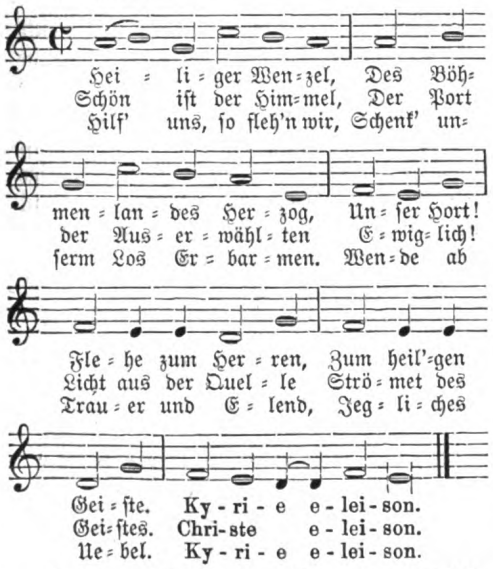
Mehr für sich hat schon die zweite Annahme, daß der hl. Adalbert der Verfasser sei; denn ein hohes Alter erkennt man dem Liede ganz allgemein zu. In ihrer Bestimmtheit aber läßt sich diese Angabe — das mindeste zu sagen — nicht erweisen. Die Hauptmomente, die gegen dieselben sprechen, sind erstens der Umstand, daß die Legende, die Adalbert als Verfasser nennt, sich nicht über das Jahr 1379 hinauf verfolgen läßt, also 400 Jahre nach Adalbert zum erstenmale auftaucht, somit auf der Glaubwürdigkeit einer handschriftlichen Zuschreibung beruht. Wer die Zuverlässigkeit solcher Nachrichten aus anderen Beispielen kennt, wird darauf nicht allzuviel Gewicht legen. Der zweite ungünstige Umstand ist der, daß auch die Polen ihr ältestes Lied das s. g. Bogarodzica dem hl. Adalbert beilegen, was ebenfalls für den legendarischen Charakter der Ueberlieferung spricht. Daher stellt J. Jireček (Hymnologia Bohemica p. 2) die Autorschaft Adalberts einfach in Abrede.

Während somit die älteste bekannte Aufzeichnung dieses Liedes (Text wie Melodie) erst aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt (Cod. Prag. III D 27), ist doch das frühere Vorkommen desselben durch die Nachrichten der Chronisten (der Fortsetzer des Kosmas) sicher gestellt, die des Liedes dreimal zu den Jahren 1249, 1260 und 1283 erwähnen. Urkundlich begegnet es uns zum ersten Male 1375, in welchem Jahre Albert von Sternberg, Bischof von Leitomischl allen denen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ablaß verlieh, die dasselbe vor der Predigt oder unter der Messe singen würden.

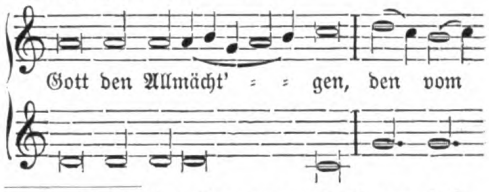
Das zweitälteste böhmische Lied ist das Wenzelslied Svatý Vaclave. Nach Balbin (Vita venerabilis Arnesti. Prag 1664 p. 192) soll dieses Lied den Ernst von Pardubitz zum Verfasser haben. Allein während Balbin sonst seine Behauptungen sorgfältig historisch beglaubigt und sicherstellt, suchen wir hier vergeblich nach irgend einer Stütze; denn als solche kann die vereinzelte und verspätete Nachricht des Cuthenus schwerlich in Betracht kommen; weßhalb denn auch Balbin selbst in den Noten halbwegs zurücknimmt, was er im Texte mit Bestimmtheit behauptet. Die älteste Nachricht über das Lied befindet sich in der Chronik des Benesch von Weitmile, der zum Jahre 1368 berichtet, daß Erzbischof Otschko von Wlaschim Ablaß von 40 Tagen allen denen bewilligt habe, die dasselbe (welches er ein altes nennt: cantionem ... ab olim cantari consuetam) nach reumütig abgelegter Beichte singen würden. Dabei teilt der Chronist das Lied, das in seiner älteren Form aus drei Strophen sich zusammensetzte, mit (Script. rer. Bohem. II. 397). Von der Melodie scheint eine handschriftliche Aufzeichnung überhaupt nicht vorhanden zu sein, und von gedruckten findet sich die älteste erst in der Rosa Bohemiae des Boleluczki vom Jahre 1658. Nach diesen beiden Quellen lautet das Lied:



Kommen wir nun, nachdem wir das bisher Gesagte der Vollständigkeit halber und zur Orientirung des Lesers vorausgeschickt, auf die beiden anderen im Dekret von 1406 erwähnten Lieder, von denen schon oben bemerkt worden, daß sie in musikalischer Hinsicht unseren ältesten Kirchenliedern verwandt seien. Beide Lieder werden hier den verbotenen neueren in einer Weise gegenüber gestellt, aus der hervorgeht, daß dieselben zu Anfang des 15. Jahrhunderts schon seit längerer Zeit in Böhmen üblich waren.

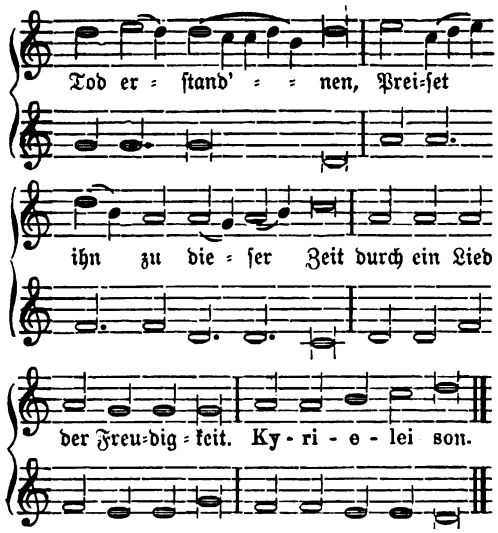
Das erste der Lieder, Buoh vssemohúcí, ist ein Osterlied. In den Briefen des Johann Hus findet sich die folgende interessante Stelle, die ebenfalls für die Beliebtheit des Liedes spricht: Er (Palecz) sagte mir auch, sie hätten einen Brief von mir an die Böhmen, in welchem stehe, ich habe auf die Melodie Buoh vssemohúcí im Schlosse (Gottlieben) zwei Strophen über meine Fesseln gesungen.[1]) Welches war diese Melodie, diese nota Buoh vssemohúcí? War es die Melodie des „Christ ist erstanden", mit welcher der Text in den böhmischen Kantionalien des 16. und 17. Jahrhunderts vorkommt?

Die älteste Aufzeichnung des böhmischen Liedes findet sich in der Handschrift XVII F 30 der k. k. Universitätsbibliothek zu Prag, ein Manuscript, das dem Ende des 14. Jahrhunderts, den Jahren 1370—1390 angehört. Melodieen kennt dasselbe nicht. Die älteste Melodie zum böhmischen Texte bietet, soweit bekannt, eine Handschrift des böhmischen Museums (ohne Signatur), ein husitisches Kantional, das aus Jistebnicz (Kreis Tabor) stammt und dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehört. Die Melodie erscheint hier mit einer zweiten Stimme versehen, die noch ganz nach den Regeln des Hucbald'schen Organum sich gutenteils in Quintengängen bewegt, eine wahre Tortur für unsere modernen Gehörsnerven. Wie viel Aehnlichkeit zwischen dieser ältesten Melodie und unserem Christ ist erstanden ersichtlich, wird der Leser am besten aus der Weise selbst entnehmen, die in Transskription also lautet:



[1]) „Dixit mihi etiam quomodo literam haberent, quae scripta est ad Bohemiam, in qua scribitur, quod ego sub nota Buoh vssemohúcí cantavi in castro duos versus de vinculis." Palacky Docum. Mg. J. Hus. Nr. 84.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



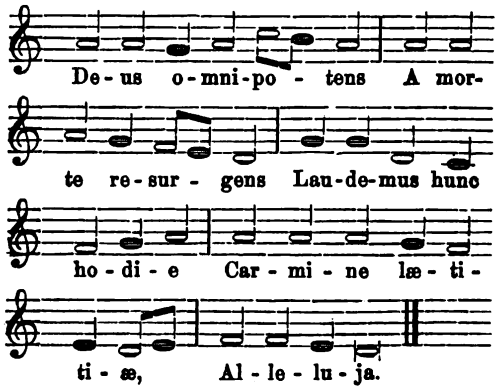
K. Konrad in seiner Geschichte des böhmischen Kirchenliedes [1]) giebt diese älteste Aufzeichnung der Melodie nur in einer Anmerkung. Er geht von der Voraussetzung aus, daß die später zum Buoh vssemohúcí übliche Melodie „Christ ist erstanden", die er aber zu diesem Liede erst aus einem Gesangbuche des 16. Jh. anzuführen vermag, demselben von Anfang an angehört habe, und behauptet demgemäß, das Jistebniczer Kantional habe dem zweistimmigen Satze zu Liebe die Melodie bedeutend verändert. Damit verfällt der Verfasser einem doppelten Irrtume. Denn einmal erlaubt er sich von den Meistern des polyphonen Satzes im 16. Jahrhundert, die sich allerdings ähnliche Freiheiten in Behandlung von Kirchen- und Volks-Melodien im Interesse ihrer kontrapunktischen Arbeiten des öftern genommen haben, einen Trugschluß auf den Schreiber des Kantionals von Jistebnicz, der doch absolut keinen Grund haben konnte, irgend etwas an der Melodie zu ändern, da sich jedes Lied gleich leicht und gleich schwer in Quinten und Oktaven begleiten läßt. Der zweite Irrtum besteht in der stillschweigenden Voraussetzung, daß die Melodie „Christ ist erstanden" von jeher zu dem böhmischen Buoh vssemohúcí üblich gewesen. Dieses bedarf, solange die älteste Quelle für dies Lied eine andere Weise angiebt, erst des Beweises, der mit dem bisher verfügbar gewordenen Material schwer zu führen sein dürfte. Denn es ist denkbar, daß die ursprüngliche Melodie des Jistebniczer Kantionals, weil wenig bedeutend und wenig volkstümlich, später durch die Melodie des „Christ ist erstanden" ersetzt und verdrängt wurde.

Es sind indes noch andere Momente in Betracht zu ziehen. Zu dem böhmischen Osterliede existiert ein lateinischer Paralelltext.

Deus omnipotens
A morte resurgens
Laudemus hunc hodie
Carmine laetitiae, etc.

Dieser Text erscheint zuerst in einer lateinischen Handschrift (Gradual) des böhmischen Museums, die ebenfalls aus Jistebnicz stammt und nur um ein Weniges jünger ist als das erwähnte böhmische Kantional. Es ergiebt sich somit die Frage: Welches Lied ist das ältere, das Original, das böhmische oder das lateinische? Auf diese Frage ist mit aller Bestimmtheit zu antworten: das lateinische Lied muß so lange als das Original angesehen werden, als das Gegenteil nicht bündig bewiesen ist. Denn im Mittelalter hat man wohl Lieder vom Lateinischen in die Landessprachen, aber nur in den seltensten Fällen (z. B. das Galluslied des Radpertus) aus den Landessprachen in's Lateinische übertragen, eine Mode, die erst im 16. Jahrhundert durch den Humanismus in Aufnahme kam. Wer aber eine Ausnahme statuieren will, dem liegt es ob, die Ausnahme zu begründen und nachzuweisen; bis dies geschieht, bleibt die Regel in possessione.

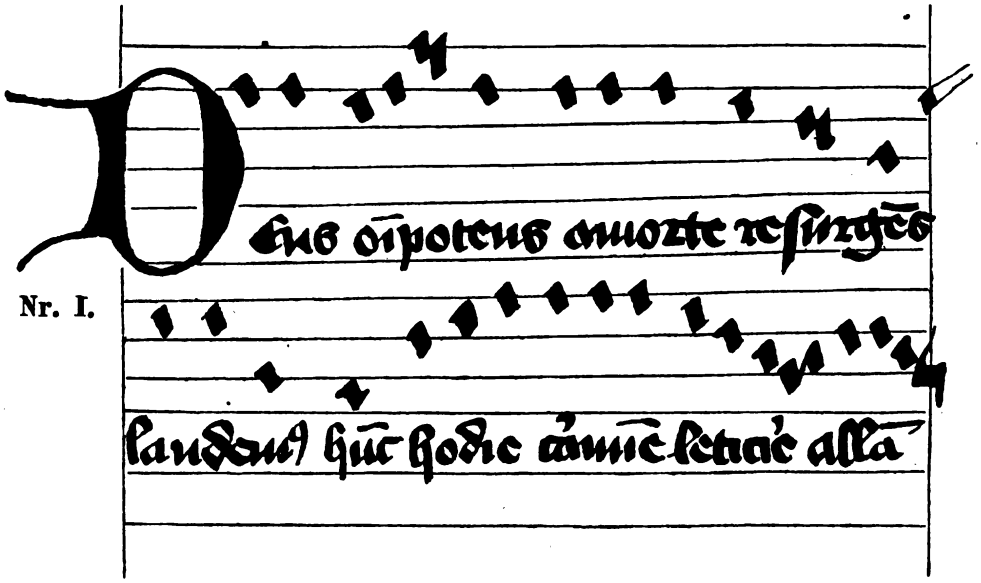
Nun zu diesem lateinischen Originale enthält das erwähnte Graduale die folgende Melodie, in der sich allerdings wesentliche Aehnlichkeiten mit, aber noch wesentlichere Abweichungen von der Melodie des „Christ ist erstanden" erkennen lassen. Diese wichtige Melodie, die Konrad ganz übersehen hat, ist unter Nr. I faksimiliert beigegeben und lautet in unsere Notenschrift übersetzt:



[1]) Dejiny posvátného zpievu staroczeského. Prag 1882. S. 74.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nr. I.



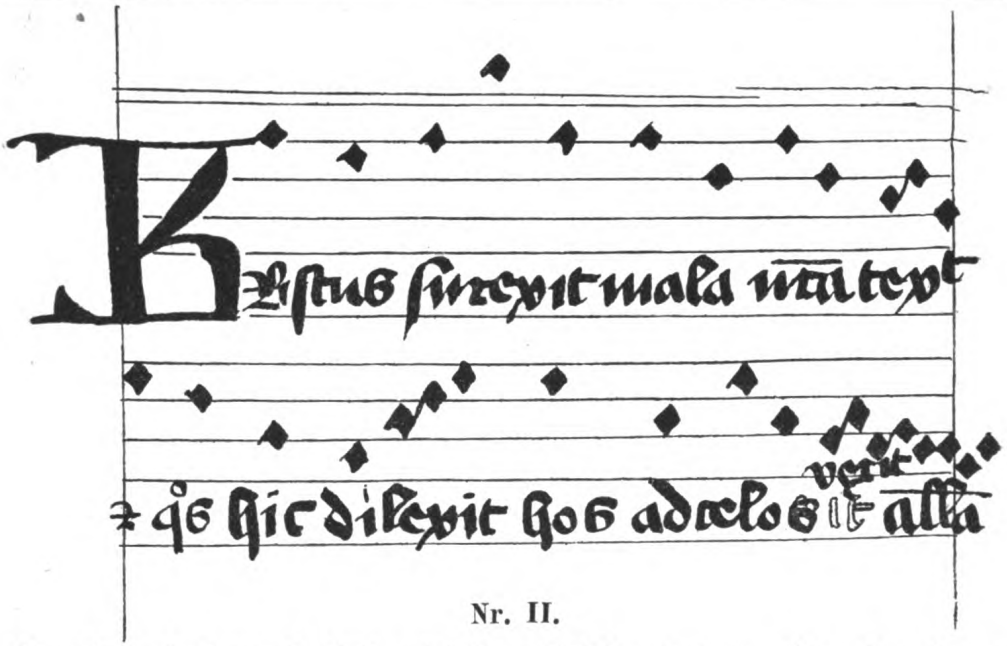
Aber auch die identische Melodie unseres „Christ ist erstanden" findet sich, wenngleich mit einigen Varianten in diesem Gradual von Jistebnicz, indessen nicht — darauf ist großes Gewicht zu legen — zu dem Texte Deus omnipotens, dem Paralleltexte des böhmischen Buoh vssemohúcí, sondern zu einem dritten völlig selbstständigen lateinischen Liede, das mit dem böhmischen Texte keinerlei Verwandtschaft zeigt, sich dagegen dem metrischen Baue des deutschen Liedes weit inniger anschmiegt als das Deus omnipotens. Indes eine Uebersetzung des deutschen Liedes — ich bitte dies als eine Bestätigung des oben Gesagten zu beachten — ist es nicht; es hat inhaltlich nichts mit ihm gemein, nicht einmal die ersten Strophen decken sich.

Nun ist des weitern der für die Geschichte des deutschen Kirchenliedes äußerst wichtige Umstand hervorzuheben, daß wir in dieser Handschrift die älteste bisher völlig unbeachtete Quelle für die Melodie des „Christ ist erstanden" vor uns haben.

Das Lied „Christ ist erstanden" stammt mindestens — denn das Alter positiv festzustellen, ist nicht möglich — aus dem 12. Jahrhundert, weil es zu Anfang des dreizehnten als ein viel gesungenes, allen geläufiges Volkslied auftritt, das sich bereits eine Ausnahmestellung innerhalb des Rahmens der Liturgie erworben hatte. Mutmaßungen für ein höheres Alter, als wir solches strikte nachweisen können, sind: einmal die Analogie und innere Verwandtschaft mit dem alten Weihnachtsliede „Nu sei uns willkommen, Herre Christ", das Hoffmann in's 11. Jahrhundert setzt (S. 30) und dem Anfange des verlorenen Weihnachtsliedes „Christ, der du geboren bist", das Erzbischof Christian von Mainz 1167 in der Schlacht von Tuskulum anhub und dann mit seinen 2000 Deutschen 30,000 Quiriten in die Flucht trieb (Hoffmann S. 42); ferner der Zusammenhang einerseits mit der Ostersequenz Wipos Victimae paschali laudes, aus deren Melodie die des deutschen Liedes allerdings nicht sklavisch, sondern mit so schöpferischer Genialität entwickelt ist, daß man zu dem Verdachte gedrängt wird, ob nicht der Meister der unübertrefflichen Melodie des Victimae auch der Schöpfer der gleich ausgezeichneten Weise des Liedes sei; andererseits mit den Osterspielen, mit denen es schon die Kloster-Neuburger Handschrift (Hoffmann S. 64), eine der ersten, die des Liedes überhaupt erwähnt, in Verbindung bringt.

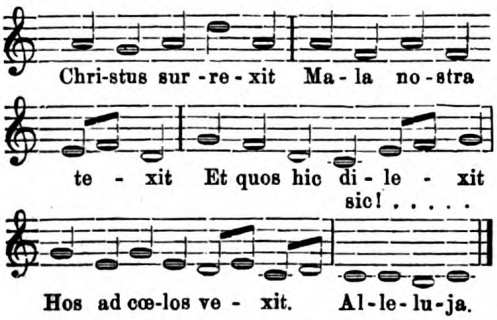
Aber so günstig unsere Lage ist, wenn es sich darum handelt, dieses Lied mit aller wünschenswerten Sicherheit bis über den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hinaufzuführen, so ungünstig gestaltet sie sich, wenn wir die handschriftliche Aufzeichnung des Liedes in's Auge fassen. Denn die erste bruchstückweise Aufzeichnung (vgl. Hoffmann S. 78; Bäumker I, S. 503) fällt in das 14., die vollständige in das 15. Jahrhundert. Aus dem 15. Jahrhundert ist auch die älteste Aufzeichnung der Melodie. Als solche galt bisher der Münchner Cgm. 716., der seiner Schrift nach eher in den Ausgang als in den Anfang des Jahrhunderts gehört, und der das Lied fol.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Nr. II.

29 b noch als eine spätere Zuschrift enthält.[1]) Nach dieser Handschrift steht das Lied faksimiliert bei S. Meister Nr. 3 der Faksimilien. Das Gradual von Jistebnicz gehört aber noch in den Anfang, ins zweite bis vierte Jahrzehnt des Jahrhunderts, muß daher bis auf weiteres als die älteste Quelle unseres Osterliedes angesehen werden, weßhalb die Melodie nach dieser Handschrift faksimiliert hier beigefügt ist (Nr. II); in moderner Notationsweise lautet sie:



Die Abweichungen von der Lesart, die in den Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts als die recipierte erscheint, dürften sich hiebei mindestens zum Teil durch Schreibfehler erklären.

Nachdem wir so gleichsam das Aktenmaterial vorgelegt haben, ergiebt sich als weitere Frage die: Wie stellt sich musikalisch das Lied „Christ ist erstanden" zu seinem Doppelgänger Buoh vssemohúcí? Ist Verwandtschaft vorhanden? in welchem Grade? und auf welcher Seite ist die Anciennetät? Was die Texte betrifft, so ist das höhere Alter des deutschen, wie wir sahen, unwidersprechlich nachgewiesen. Im Uebrigen besteht zwischen denselben keinerlei Verwandtschaft und kann daher von einer Abhängigkeit keine Rede sein.

Folgt die Frage nach der Melodie. Unter dieser Rücksicht hat sich Konrad (a. a. O. S. 72) also vernehmen lassen: „Bei näherer „Betrachtung dieser Melodie ersehen wir, daß „sie der liturgischen Ostersequenz Victimae „paschali entlehnt ist, so daß sich als Quelle „der gregorianische Choral ausweist. Allerdings sind einige Phrasen der Melodie eigens „für den böhmischen Text und seinen besonderen metrischen Bau eingerichtet. Darum „heißt es im utraquistischen Kantional von „1530 „auf eigene Melodie". Ebenso in den „katholischen Kantional von Sipar. Allein „gerade dadurch entstand jener besondere Charakter des böhmischen „Chorals, durch welchen er sich von „jedem andern unterscheidet und durch „welchen die böhmische Nation in der „christlichen Welt berühmt wurde."

Gegen diese Ausführung, die auch andere wunde Flecke hat, ist zunächst zu bemerken, daß sie, wie wir sahen, auf einer sehr schwankenden Grundlage beruht, nämlich auf

[1]) Es ist möglich, daß auch diese Münchener Handschrift aus Böhmen stammt. Vgl. Cantiones Bohemicae Einleitung S. 22 u. f.

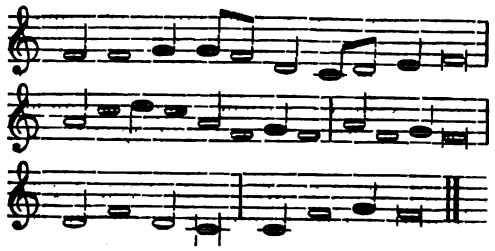
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der willkürlichen Voraussetzung, das Lied Buoh vssemohúcí sei von jeher auf die Melodie des „Christ ist erstanden" gesungen worden. Will man aus einer Thatsache Folgerungen von solcher Tragweite ziehen, wie die oben behaupteten, dann liegt die Pflicht ob, die Prämissen auf ihre Dauerhaftigkeit und Tragkraft zu prüfen. Die Konrads brechen aber unter der Last seiner Trugschlüsse wie Röhricht zusammen; denn er hat die Melodie zu seinem Liede einem Kantional des 16. Jahrhunderts entnommen, um ältere Quellen sich nicht bemüßigt, die Melodie des Jistebniczer Kantionals ohne Versuch eines Beweises als verderbte Lesart unserer in Frage stehenden Melodie bezeichnet, die wichtigen Zeugnisse des Gradual von Jistebnicz einfach ignoriert und sich so auf eine bequeme aber, um das mindeste zu sagen, absolut unzuläßige Weise die Sache vereinfacht.

Gesetzt nun aber, es sei die in Rede stehende Melodie wirklich von Anfang an dem Liede Buoh vssemohúcí eigen gewesen, was ich für meine Person allerdings zu glauben geneigt bin, was ich aber ebenso wenig beweisen kann als Konrad es gekonnt hat; dann liegt die Sache ganz einfach so und nicht anders, daß die Melodie von dem älteren deutschen Osterliede entlehnt ist. Denn es ist ein durchaus richtiger Grundsatz der Hymnologie, eine Melodie so lange als gleichalterig mit ihrem Texte anzusehen, bis nicht das Gegentheil (die Ausnahme) erwiesen ist. Gründe, welche eine Ausnahme von dieser Regel rechtfertigen können, sind meistenteils nur zwei: entweder das Vorkommen mehrerer Melodien zu einem Texte, ein Fall, der für das böhmische Lied vorliegt, für das deutsche nicht; oder aber innere Merkmale am Baue, namentlich an der Tonalität eines Liedes, welche ein so hohes Alter als unwahrscheinlich erkennen lassen. Letztere Regel, bei deren Anwendung aber stets mit großer Mäßigung und großem Mißtrauen vorgegangen werden muß, findet ihre Anwendung übrigens weniger auf das Volkslied, wo sie nur selten sichere Schlüsse gestattet, als auf den lateinischen Hymnus, namentlich der älteren Zeit.

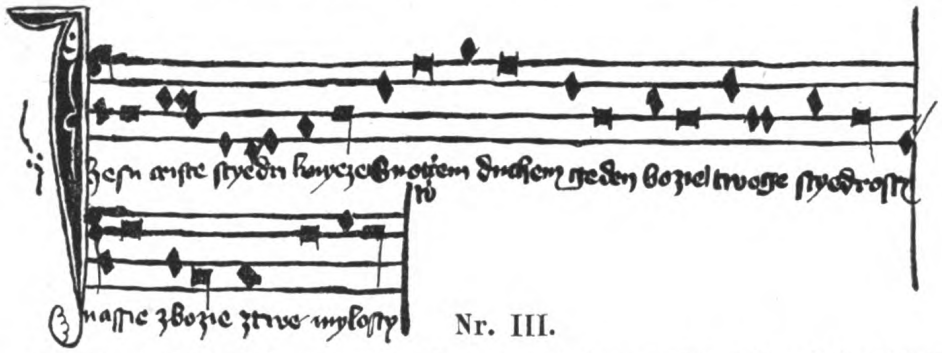
Daraus ergiebt sich, daß Konrad aus einem deutschen Liede jenen „besonderen Charakter des böhmischen Chorales nachgewiesen hat, durch welchen die böhmische Nation in der christlichen Welt berühmt geworden." Wenn die christliche Welt das Buch Konrads lesen könnte, würde sie jedenfalls sehr erstaunt sein und sich schwerlich besinnen können, jemals etwas von einem spezifisch böhmischen „Choral" gehört zu haben.

Aehnlich wie mit dem bisher besprochenen verhält es sich mit dem letzten noch zu besprechenden der vier Lieder von 1406, dem Jesu Chryste styedry kniezie (Jesu Christe, freigebiger Hoherpriester), einem Sakramentsliede, das sich von Alters her in Böhmen großer Beliebtheit erfreut haben muß. Dafür zeugt nicht nur die Bestimmung unserer Synode, sondern auch die zahllosen Erweiterungen, Veränderungen und Ueberarbeitungen, die das Lied von Hus und anderen Sektenhäuptern erfahren hat. Die älteste Textaufzeichnung dieses Liedes befindet sich auf einem losen, dem böhmischen Museum gehörigen Blatte, das auf der einen Seite eine Schuldverschreibung vom Jahre 1398, auf dem Rücken dieses Lied aufweist. Den Ursprung des Liedes wird man im besten Falle in den Anfang des 14. Jahrhunderts verlegen dürfen. Die älteste Aufzeichnung der Melodie hat uns das hussitische Kantional von Jistebnicz überliefert. Diese Melodie nun ist augenscheinlich verwandt mit dem alten deutschen Pfingstliede „Nun bitten wir den heiligen Geist", von dessen Melodie, so viel ich ersehen konnte, eine andere handschriftliche Aufzeichnung überhaupt nicht bis auf uns gekommen ist. Es ist somit das Kantional von Jistebnicz zugleich die älteste partielle Quelle der Melodie des deutschen Pfingstliedes und von höchster Wichtigkeit für die Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Es verdient daher diese Aufzeichnung im Facsimile bekannt zu werden (Nr. III); die moderne Umschreibung lautet:



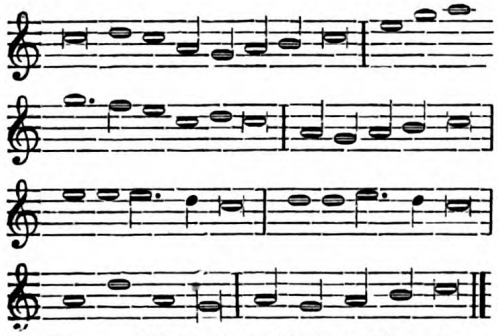
Dieselbe Melodie findet sich zu einem anderen böhmischen Liede in dem Kantional des Johann Rosenplut, Olmütz 1601 (S. 254); sie ist jedoch dort erweitert, während für den Text des Liedes Jezu Kriste die Weise, so wie sie vorstehend aus der Handschrift notiert ist, völlig ausreicht. Vergleichshalber setze ich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Nr. III.

hier auch die Melodie Rosenpluts bei; sie lautet:



Daran schließe ich gleich die Bemerkung, mit der Konrad a. a. O. S. 77 das Lied begleitet: „Nach dieser Melodie sang man auch „das altdeutsche Pfingstlied ‚Nu bitten wir den „heiligen Geist', dessen schon der Prediger Ber„told um die Mitte des 13. Jahrhunderts er„wähnt. Meister sagt von demselben: ‚Unter „den Originalweisen deutschen (?) geistlichen „Sanges ist die vorstehende eine der ältesten. „Sie ist nach der einstimmigen Meinung der „Hymnologen gleichzeitig mit ihrer alten Pfingst„leise entstanden'. Allerdings, aber diese ‚alte „Pfingstleise', eben das hier gebotene Lied, ist „nicht deutsch, sondern die lateinische Sequenz „‚Spiritus s. gratia'. Rosenplut giebt in „seinem Kantional offenbar dieses lateinische „Lied mit unserer Melodie. Dadurch sind wir „schon angelangt bei dem Standpunkte, von „welchem aus wir die Quelle unserer Melodie „kennen lernen können. Sie ist eine der be„liebtesten Weisen und bekannt unter dem Na„men Occidentana, zu welcher ihr Urheber, „der berühmte Mönch Notker, der Stammler, „ursprünglich die Sequenz „Spiritus s. gra„tia", später noch andere verfaßte. Von die„ser Originalsequenz sagt Bartsch, daß man „sich ihrer häufig zur Vorbereitung auf die „hl. Messe bediente. Hienach ist die Angabe „Meisters zu korrigieren, welche, wie auch die „von Hoffmann, sich nicht auf Handschriften „stützt, die älter wären als das 16. Jahr„hundert, während unsere Jistebniczer aus „dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt. „Doch erscheint ihr Inhalt selbst noch älter, „indem er sicherlich aus dem 14. Jahrhundert „herrührt."

Hierauf ist zu bemerken, daß weder bei Meister noch bei Hoffmann der mindeste Grund zu einer Korrektur vorliegt; wohl aber hätte der Verfasser gut gethan, in seinen eigenen Zeilen eine ganze Reihe von Irrtümern zu verbessern. Nämlich

1) Das Lied Spiritus s. gratia in Rosenpluts Kantional (S. 266) ist überhaupt keine Sequenz, noch weniger eine Notker'sche, am allerwenigsten die Occidentana, sondern es ist ein lateinischer Ruf, das beweisen die Schlußverse:

Ergo nunc cum tripudio
Benedicamus Domino.
Laudetur sancta trinitas,
Deo dicamus gratias.[1])

Wie man ein in so haarsträubender, bloß silbenzählender Metrik geschriebenes Lied, das den Reim verwendet, während sich Notker desselben bekanntlich nie bedient, ein Lied, das höchstens aus dem Anfange des 15. Jahrhundert stammt und nie in liturgischen Gebrauch gekommen, mit einer der bekanntesten und verbreitetsten Sequenzen des 9. Jahrhunderts verwechseln kann, die schon in der ersten Zeile, von der zweiten und dritten gar nicht zu reden, ganz anders lautet, nämlich nicht Spiritus sancti gratia, sondern Sancti spiritus adsit nobis gratia; das alles ist schlechterdings unbegreiflich.

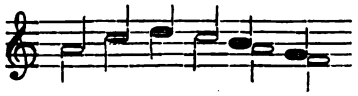
2) Die Melodie Occidentana hat weder mit dem Liede „Nun bitten wir den heiligen

[1]) Vgl. Cantiones Bohemicae Einl. S. 37 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Geist", noch mit dem Liede Jesu Chryste styedry kniezie, noch mit dem Liede oder der „Sequenz" bei Rosenplut irgend etwas zu schaffen. Die Occidentana ist mixolydischer Tonart, während die Pfingstleise dem jonischen Tongeschlechte angehört, und weist in ihren 13 Choralphrasen nur einen Anklang an die Melodie des Liedes auf, der sich aber auf ganze 4 Noten erstreckt, noch dazu Noten, die in hundert andern Sequenzen vorkommen, z. B. der Sequenz Veni sancte spiritus (bei Consolator optime), Laudes crucis (bei Ista latent sed jam patent) Laetabundus (bei Infelix propera), Summi triumphum regis (Mel.: Captiva, bei: altis sedibus), Sacerdotem Christi Martinum (Mel.: Beatus vir, bei: atque Germaniae) etc. etc.; die ganze Aehnlichkeit lautet nämlich:

Occidentana: Su - pre-mus ge - ni - tor



Pfingstlied: Um den rech-ten Glau - ben

3) Es ist ein Irrtum zu behaupten, der „Inhalt des Kantional von Jistebnicz" stamme aus dem 14. Jahrhundert; es enthält nämlich zumeist Uebersetzungen lateinischer liturgischer Texte, eingerichtet für den husitischen Gottesdienst. Soll „Inhalt des Kantionals" heißen: die lateinischen Originale, dann ist er ein klein wenig älter als das 14. Jahrhundert; soll es heißen: die böhmischen Uebersetzungen, dann ist er jünger als das 14. Jahrhundert.

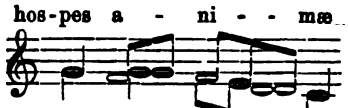
4) Es ist ein Irrtum zu schließen: Hoffmann kennt das deutsche Lied nur aus Handschriften des 16. Jahrhunderts, was, nebenbei bemerkt, wieder nicht richtig ist; das böhmische Lied kommt in einer Handschrift des 15. vor: folglich muß diesem die Priorität, mindestens der Melodie zugeschrieben werden; denn diesen Sinn muß man doch der obigen Polemik gegen Hoffmann, wenn sie schon irgend einen haben soll, unterlegen. Aber abgesehen davon, daß sich Hoffmann mit den Melodien der Lieder absolut nicht befaßt, den alten einstrophigen Text aber aus der Predigt des Bruder Berthold nachgewiesen hat, beweist, nachdem einmal das hohe Alter des Textes festgestellt ist, die späte Aufzeichnung der Melodie gar nichts, und das um so mehr, als es ja eine allbekannte Thatsache ist, daß die Volkslieder, die von Mund zu Munde sich forterbten, vor dem 15., ja 16. Jahrhundert überhaupt nur in Ausnahmsfällen aufgezeichnet wurden. Denn in den Chorbüchern hatten sie nichts zu schaffen; für den Gebrauch des Volkes wäre die Aufzeichnung verlorene Liebesmühe gewesen, da es weder Kenntnisse genug besaß, Bücher zu lesen, noch Geld genug, sie zu kaufen.

Es bleibt somit völlig zu Recht bestehen, was Böhme, eine dritte Autorität, die Herr Konrad hätte korrigieren können, in seinem „Altdeutschen Liederbuche" S. 676 sagt: „Die „Melodie zu unserem Pfingstliede, das bis „heute noch in allen katholischen und protestantischen Kirchen gesungen wird, ist nach „einstimmiger Ansicht der Hymnologen gleichzeitig mit der alten Pfingstleise, also im 12. „Jahrhundert entstanden. Die Tonweise ist „seit ihrem Bekanntwerden im 16. Jahrh. zu „ihrem Texte die alleinige geblieben, und „dieser Umstand hat Beweiskraft und schneidet alle Zweifel über das hohe Alter der„selben ab, wie solche bei auftauchenden Ne„benmelodieen rege werden.... Sie ist jeden„falls eine deutsche Originalmelodie, „also nicht aus dem lateinischen Kirchengesange „erborgt,[1]) wie ja ihr Text urdeutsch und „keine Uebersetzung eines alten Liedes ist. „Nirgends giebts einen Hinweis auf lateini„schen Ursprung."

Welches sind nun die wahren, beziehungsweise wahrscheinlichen Schlüsse, die wir aus dem Gesagten zu ziehen berechtigt sind? Die folgenden: 1) Bei der frühzeitigen und vielfältigen Berührung, in welche gerade in Böhmen deutsche und slavische Sitte kam, kann es nicht Wunder nehmen, wenn beide Stämme von einander lernten. Und was lernte sich leichter als Lieder? Frühzeitig nahm also das böhmische Volk die beiden ältesten, leichtfaßlichen Weisen auf, die es bei seinen deutschen Landsleuten und Nachbarn bei den verschiedensten Anläßen hörte; und paßte dieselben seinen eigenen Liedern an, wobei es, wie das

[1]) Auch nicht aus der Sequenz Veni sancte spiritus, die dorischer Tonart ist und außer der erwähnten Allerweltsstelle (a c d c) nur noch die folgende Analogie bietet, die nicht mehr wert ist:

Veni sancte: hos-pes a - ni - mæ



Nun bitten wir: Aus dem E - len - de.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:26 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zweite Lied zeigt, mit großer Freiheit verfuhr. Dieser erste Schluß ist für das Sakramentslied sicherer als für das Osterlied, weil bei diesem der oben erwähnte Zweifel sich bis jetzt nicht mit hinreichender Sicherheit hinwegräumen läßt.

2) Bis auf weiteres sind die ältesten Quellen für die Singweisen unserer ältesten Lieder die beiden Jistebniczer Handschriften aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, das lateinische Gradual für das Osterlied (zum Text Christus surrexit), das böhmische Kantional für die Pfingstleise (zum Text Jezu Kriste).

Prag.

P. Guido Maria Dreves, S. J.

Der Musikunterricht in Deutschland

von den ältesten Zeiten bis zum ersten Jahrtausend.

Eine historische Skizze.

Die ganze erste christliche Gesellschaft erstand auf dem Boden griechisch-römischer Bildung;[1]) nur ihre Irrthümer und Auswüchse verneinte die christliche Kultur, das ewig Wahre und allgemein Menschliche der klassischen Antike nahm sie in sich auf. Wer kennt nicht als Zeugen und Apologeten dieser Thatsache im Morgenlande Basilius und Gregor von Nazianz, im Abendlande Hieronymus und Augustinus? Als aber dann der morsch gewordene Riesenleib des römischen Reiches unter dem Anstürmen der Germanen zusammenbrach, da warfen diese nicht wie rohe Barbarenhorden die Errungenschaften der antiken Kultur nieder, sondern reichbegabte, jugendfrische Völkerschaften,[2]) wie sie waren, traten sie dieses geistige Erbe an, bewahrten es und durchdrangen es im Laufe der Zeit lebensvoll mit dem Geiste christlicher Prinzipien und gestalteten die antike, heidnische, griechisch-römische Kultur dadurch um zur christlich-germanischen: es vollzog sich im Laufe der Jahrhunderte eine Wiedergeburt (Renaissance) im Geiste des Christenthums. „Das Christenthum hat das Edle an dem Volke der Germanen verklärt und der aufgehenden Welt zugleich die Kultur der untergehenden übermittelt.“[3]) Wiederum und zwar an den germanischen Stämmen ist wahr geworden, was der venusinische Dichter (II. Ep. 1, 156) von Griechenland gesungen:

Græcia capta ferum victorem cepit
et artes
Intulit agresti Latio.

Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Kräfte.

Bekanntlich gelang es den Franken zuerst, in Gallien ein dauernd festes Reich zu gründen. Hier nun gerade trug die ganze äußere Kultur, wie sie vorzugsweise durch die verschiedenen Zweige des Kunsthandwerkes geschaffen wurde, und nicht minder die höhere geistige Bildung den Charakter der griechisch-römischen Antike an sich. Ja diese galt nicht etwa bloß bei den Franken viel, sondern sie wurde geradezu überschätzt.[1]) Daher kam es z. B., daß zu den vorhandenen Schulen nach römischem Vorbilde noch andere errichtet wurden: neben der schola palatii an der Residenz der gallischen Kaiser zu Trier eine schola palatina am Hofe der Frankenkönige, in welcher die Blüthe des fränkischen Adels ihre klassische Bildung erlangen konnte.[2]) Nicht bloß eine kriegerische Ausbildung der am Hofe weilenden Jugend, die dereinst an der Macht des Königs Theil haben und mit der Verwaltung des Reiches betraut werden sollte, wurde als genügend betrachtet, sondern literarisch mußten die Knaben geschult werden: liberalium studiis literarum, sicut olim moris erat nobilium imbui, gehörte zur Bildung der Vornehmen.[3])

Zu dieser Encyklopädie des Wissenswerthen und Wissensnothwendigen, der gelehrten und gelernten Disciplinen, der höheren gei-

[1]) Vgl. Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, zweite Aufl. III. B. S. 415.

[2]) Weiß, Weltgeschichte. II. B. 1. S. LXXXI.

[3]) Weiß l. c. CIV.

[1]) Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland. S. 2. Weiß l. c. II. 1. 434.

[2]) Specht l. c. 3. 4.

[3]) Vgl. in den acta Sanctorum von Mabillon die Biographien des hl. Walarich († 622), Chlodulph († 696) und Paul von Verdun (?).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stigen Bildung gehörten nun im Sinne des Alterthums sieben Künste, septem artes liberales; darunter neben der Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie auch die Musik.[1]) Was Alkuin zu den Knaben in seiner Schule sagte, indem er von den freien Künsten redete: „das sind die Wege, auf welchen ihr in euren jungen Jahren tagtäglich laufen müßt, bis ihr herangewachsen seid und die geistige Reife besitzet" — das mag wohl Jahrhunderte vorher schon im Allgemeinen als pädagogischer Grundsatz gegolten haben. Und um von der Musik zu reden, so galt nicht etwa der schon als ein Musiker, wer gut zu singen verstand oder es zu einer großen Fertigkeit im Spielen verschiedener Instrumente gebracht hatte, sondern nur derjenige besaß die ars liberalis der musica, welcher sich tiefere Kenntnisse von den Tonverhältnissen erworben, vorzüglich aber die Beziehungen der Musik zur Arithmetik erforscht hatte und mithin die Fähigkeit hatte, über Tonart und Rhythmus, über Klanggeschlechter und deren Vermischung, kurz über alles zu urtheilen verstand, was in den weiten Bereich der Tonkunst gehört.[2])

Das Gesammtgebiet aber der antiken, in die christliche Kultur herübergenommenen Musiklehre (im weiteren Sinne) umfaßte den theoretischen *(τὸ θεωρητικόν)* und den praktischen *(τὸ πρακτικόν)* Theil. Ersterer zerfiel wieder in zwei Abtheilungen: die natürliche *(τὸ φυσικόν)*, nämlich das Mathematische *(τὸ ἀριθμητικόν)* und das Physikalische *(τὸ φυσικόν)* im engeren Sinne d. i. die Behandlung der Zahlen- und der akustischen Verhältnisse der Töne, dann die künstliche *(τὸ τεχνικόν)*, nämlich die Lehren von der Harmonik, Rhythmik und Metrik *(τὸ ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν)*.

Der praktische Theil der Musiklehre handelte theils von der angewandten Musik *(τὸ χρηστικόν)*, nämlich von der Melodie- und Rhythmenbildung *(μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα)* und der Poesie *(ποίησις)*, welch letztere wegen der engen Verbindung von Wort und Ton in die Musiklehre hineingezogen wurde, theils von der ausübenden Musik *(τὸ ἐξαγγελτικόν)*, welche das Spielen musikalischer Instrumente *(τὸ ὀργανικόν)*, den Gesang *(ᾠδικόν)* und außerdem die repräsentirende Darstellung *(ὑποκριτικόν)* umfaßte.

Die Musiklehre im engeren Sinne *(ἡ ἁρμονική)* enthielt die Lehre von den Systemen und Tonarten (von den Klängen *περὶ φθογγῶν)*, Klangräumen oder Intervallen *περὶ διαστημάτων*, von den Systemen *περὶ συστημάτων*, von den Geschlechtern *περὶ γενῶν*, den Tonarten *περὶ τόνων*, Uebergängen *περὶ μεταβολῶν*, von der Melodiebildung *περὶ μελοποιΐας*.[1]) So berichten uns die griechischen Theoretiker neben Aristoxenus, Euklides und Plutarchus aus der vorchristlichen, Aristides Quintilianus (um 100 n. Chr.), Claudius Ptolemäus (um 160 n. Chr.), Alypius, Gaudentius, Bacchius (2. Jahrh.) aus der christlichen Zeit und die römischen Musikschriftsteller Macrobius (um 420 n. Chr.), dann Martianus Capella (um 430 n. Chr.) in seiner bekannten Encyklopädie der freien Künste de nuptiis philologiæ et Mercurii, endlich Boëtius,[2]) der berühmte römische Philosoph und Staatsmann † 525, welche freilich meist aus Aristides Quintilianus *περὶ μουσικῆς* den Stoff entnehmen und verarbeiten. Die erste musikalische Autorität war für das früheste Mittelalter Boëtius: seine 5 Bücher de musica wurden vor allem in den Schulen studirt und interpretirt, aus ihnen geben die Musikschriftsteller bis in das elfte Jahrhundert Auszüge; Boëtius ist der Vermittler der antiken griechisch-römischen Musiktheorie an die christlich-germanische Kulturperiode.

Unter dem Konstantin des Frankenlandes, wie der Geschichtschreiber Gregor von Tours Chlodwig den Ersten (481—511), den Begründer des Frankenreiches heißt, nahmen die Franken die Religion der besiegten Römer an. Mit dieser (der römisch-katholischen) Religion nahmen sie natürlich auch alle ihre Einrichtungen in ihr neues Staatswesen herüber. Zu diesen gehörten besonders die des feierlichen Gottesdienstes; zu den Forderungen

[1]) Specht l. c. S. 82, Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthume. Würzburg, 1875 II. 236.

[2]) Tantum inter musicum distat et cantorem quantum inter grammaticum et simplicem lectorem. Is vero est musicus, qui ratione perpensa scientiam canendi non servitio operis sed imperio assumpsit speculationis. Aurelian. Reom. bei Gerb. de mus. sacr. I. 87. 88. Vgl. Specht a. a. O. S. 143.

[1]) Triennium philologicum, von W. Freund, Leipzig 1876. V. Abth. XXXII. Abschnitt S. 11 u. ff. Dazu § 4 S. 23 und § 2 S. 50 über die Musiktheoretiker.

[2]) Darüber auch bei Ambros, Musikgeschichte, I. Band und Anfang des II. Bandes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Kultus aber gehörte neben Anderem wie z. B. Kenntniß der Sprache auch der Kirchengesang, der nun naturgemäß unter die Gegenstände des Schulunterrichtes aufgenommen werden mußte.

Der eben genannte Herodot der fränkischen Geschichte berichtet denn auch an vielen Stellen von dem Gesange der Psalmen und Hymnen.[1]) König Gunthram ließ sich während eines festlichen Mahles (585), zu welchem die Bischöfe mit ihren Priestern geladen waren, von jedem derselben ein Responsorium vortragen (Greg. Tur. c. VIII. 3.). Liebe für Musik und Kirchengesang zeichnete die Merowinger aus, welche aus Italien, wo Gregor d. Gr. zwei Gesangsschulen gegründet hatte, die Sänger und aus dem melodiereichen Irland die Sängerinen bezogen.[2])

Doch war wie eine andere, die s. g. gallikanische Liturgie, so auch ein anderer Gesang üblich. Trotz gegentheiliger Bemühungen z. B. in Metz dauerte dieser bis zu Chrodegang (742).[3]) Der römische Gesang war nach dem Zeugnisse des Diakons Johannes schwierig; die gallische Gesangsweise, viel einfacher, mag eine große Aehnlichkeit mit den römischen Ferialgesängen gehabt haben.[4]) Wo der römische Ritus in Uebung kam und herrschend war wie im eigentlichen Deutschland, da wurde auch der römische Kirchengesang ausschließlich gepflegt. Pipin der Kleine (751—768) ließ die Geistlichen im römischen Gesange unterrichten:[5]) ob unanimitatem et concordiam apostolicæ sedis cum sancta Dei ecclesia. Sein Bruder Remigius oder Remedius, Bischof von Rouen, hatte ihn dazu veranlaßt und ein Sänger Simeon von Rom hatte diesen Unterricht; als dieser zurückberufen wurde, sandte Remigius einige seiner Benediktiner-Mönche in die heilige Stadt, um dort vollkommen unterrichtet, zu Hause gute Lehrer dieses Gesanges abgeben zu können. Nach Gallien war nämlich der Orden des hl. Benedikt noch zu dessen Lebzeiten durch seinen Lieblingsschüler Maurus verpflanzt und in den klösterlichen Genossenschaften dieses Ordens wurden wohl vor Allem der Kirchengesang betrieben und die gallikanische Gesangsweise durch die römische ersetzt. Die Uneinigkeit aber im Gesange, auch da wo der römische Ritus war, hatte besonders in der eigenthümlichen Notationsweise jener Zeit ihren Grund — in den s. g. Neumen.[1]) Uebrigens fließen die Nachrichten über das Musikwesen in diesen Jahrhunderten sehr spärlich. Außerdem dürfen wir vollkommen klare und geordnete Zustände von der Zeit nicht erwarten, welche als eine Uebergangsperiode betrachtet werden muß.

Charakterisiren wir auf Grund der Geschichte — testis temporum, nuncia vetustatis — die Jahrhunderte von der Völkerwanderung bis zur Karolinger-Zeit, so ist die Signatur der Zeit ein unruhiges, wechselndes Abstoßen und Verbinden, ein schwankendes Siegen und Unterliegen der heidnischen und christlichen Weltordnung, der antiken klassischen Bildung und der christlichen Kultur: nirgends, in keinem Lande das Bild vollendeter christlicher Ordnung, allgemeiner christlicher Bildung. An diesem unsteten Fluctuiren der geistigen Bildung nimmt natürlich auch der Musik-Unterricht und Betrieb Theil und zwar in doppelter Weise: einmal da die Musik im Geiste und in der Tradition der Antike eine und zwar nicht die unbedeutendste Disciplin der klassischen Bildung war[2]) und dann, weil die praktischen liturgischen Bedürfnisse des kirchlichen Kultus den Gesang erheischten und damit den Schulbetrieb in sich schlossen.

Wenn auch von einigen germanischen Stämmen der römisch-klassischen Bildung, wie wir es oben gesehen, viele Sympathien entgegengebracht wurden, im ganzen und großen war die gelehrte Bildung im Abendlande im Untergange, und gerade in Gallien trat dieser Verfall am ehesten hervor.

Der gelehrte Priester, Dichter, Philosoph und Theolog Claudianus Ecdicius Mamertus (gestorben zwischen 470 und 474) konstatirt in einem Briefe an den Rhetor Sapaudus

[1]) W. Bäumker, zur Geschichte der Tonkunst. Freiburg 1880, S. 8.

[2]) Weiß, l. c. II. 2. 665.

[3]) Die Real-Encyklopädie von Fr. X. Kraus sub Liturgie S. 334 schildert die gallikanische vielfach anders als Bäumker l. c. S. 11 u. 12 nach Le Brun, Explication de la Messe.

[4]) Bäumker, l. c S. 14.

[5]) Wissenschaftliche Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner-Orden, 1880, S. 76. Vgl. Bäumker, A. O. S. 16.

[1]) Vgl. darüber Cäcilien-Kalender 1880, S. 17—25.

[2]) „Zu den wichtigsten Disciplinen des Quadriviums gehörte die Musik. Das Studium dieser Kunst wurde an den geistlichen Lehranstalten für ebenso nothwendig gehalten als das der Grammatik und des Komputus." Specht, l. c. S. 140.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von Vienne[1]) diese Thatsache und schreibt sie dem Altern der geistigen Kraft der Menschheit zu.

Außerdem waren freilich, nachdem Chlodwig 496 zu Rheims sich hatte taufen lassen, zahlreiche Edle und der größte Theil seines Gefolges seinem Beispiele gefolgt und unter den westlichen (salischen) Franken im Lande Neustrien war das Heidenthum um die Mitte des 6. Jahrhunderts durch eine ausdrückliche Verordnung König Childeberts I. abgeschafft; aber unter den auf germanischem Boden seßhaften, nicht mit Galliern gemischten östlichen (ripuarischen) Franken, im Lande Austrasien, gewann das Christenthum, wenn auch bald als Staatsreligion anerkannt, beim Volke nur langsam Boden und noch im 7. und 8. Jahrhunderte hatten die Prediger desselben, ein Amandus, Lambert, Willebrord, vielfach mit dem Heidenthume zu kämpfen, das theils unverhüllt theils unter der äußeren Hülle des Christenthums noch kräftig fortlebte. Noch langsamer waren die Fortschritte bei den Alemannen und Bayern.[2])

In dieser gährenden, neu sich gestaltenden Zeit war es eine besondere providentielle Fügung, daß „die Insel der Heiligen und Weisen", Hibernia, „bisher unberührt vom Kampfe sich befehdender Nationen," „mitten in der europäischen Finsterniß ein Leuchtthurm des Glaubens und der Wissenschaft"[3]) die Samenkörner der römisch-christlichen Bildung in sich aufgenommen. Irland wurde so durch den Gallo-Römer Patrizius zum Delos, auf dem neues Leben der christlichen Kultur aufsproßte und das Apostolat des Kontinentes vorbereitet wurde. Dieses Kulturleben schloß insbesondere auch den Kirchengesang in sich, weil gerade für Rede, Dichtung und Gesang der Ire sehr begabt war.

Nachdem dann durch die Bemühungen Irlands und Roms der hochbegabte deutsche Volksstamm der Angelsachsen in England christianisirt war, blühte auch hier christliche Wissenschaft und Kunst: theils aus den iroschottischen Klöstern, theils aus Italien, womit England enge verbunden war, kamen die Schätze des Wissens ihnen zu.[4])

[1]) Vgl. Kirchenlexikon s. h. v. III, 482.

[2]) Vgl. Bursian, Geschichte der klassischen Philologie S. 16. Friedrich, Kirchengeschichte Deutschlands II. 1. S. 88.

[3]) Kirchenlexikon, Klassiker III. 418.

[4]) Darüber und über Folgendes vgl. Geschichte des Unterrichtes S. 7 u. ff.

Die eigentlichen Brennpunkte des Kulturlebens waren die englischen Klöster. In Hy, Lismor, Bangor, Clonfert, Clonard, Armagh wurden die Wissenschaften gar sehr betrieben: man las lateinische und griechische Autoren, pflegte mit Vorliebe geistliche Dichtkunst und betrieb neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie vorzüglich Musik. Durch den Benediktiner-Mönch Augustinus, welchen der hl. Gregor selbst mit mehreren Begleitern nach England geschickt hatte, wurde der römische Gesang eingeführt und kurze Zeit darauf unter Papst Vitalian (657—72) fester begründet durch den römischen Sänger Johannes, welchen der englische Abt und Bischof Benedikt bei seiner Rückreise von Rom mitnahm.[1]) Von den bedeutenden Musikern in den britannischen Klöstern sind zu nennen Heddius von York, Mönch von Canterbury; Osbert, Mönch von Glasgow; Thiuredus, Mönch in Dower; der hl. Cuthberg, Schüler Beda's; Grimbaldus und Johannes Scotus zu Oxford; Wolstan an der Kloster- und Kathedralschule zum hl. Winton; Wilhelm Somerset in Malmesbury u. a. Berühmt wurde namentlich die Schule in York, aus welcher treffliche Sänger hervorgingen; auch Alkuin verdankte seine Bildung dieser Schule.

Beda der Ehrwürdige (Ende des 6., Anfangs des 7. Jahrh.), welcher der Zeit nach zwischen Isidor von Sevilla und Alkuin stehend, die Kontinuität vermittelt zwischen den letzten Ausgängen des römisch-christlichen Weltalters und den ersten Anläufen der christianisirten germanischen Völker zur Begründung eines neuen Bildungslebens auf Grund der überlieferten christlich-römischen Bildung und Gelehrsamkeit, erzählt von dem Kloster Bangor, dem berühmtesten unter den brittischen Klöstern, es sei zur Zeit Augustins, des Bekehrers der Angelsachsen, eine so große Zahl von Mönchen gewesen, daß das Kloster in 7 Abtheilungen getheilt gewesen, keine dieser Abtheilungen weniger als 300 Mönche hatte.[2]) Daraus mag man wohl die allgemeine Frequenz der Klöster abnehmen und das reiche innere Leben nach der Regel und auf Grund der Regel des hl. Benedikt ermessen. Zu dem wissenschaftlichen Betriebe aber der artes liberales gehörte auch die Theorie der Musik, während die Praxis des Kirchengesanges durch die Liturgie gefordert wurde. Daß die römi-

[1]) Wissenschaftliche Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner-Orden, 1880. S. 75.

[2]) Kirchenlexikon sub Bangor.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sche Liturgie beobachtet, der römische Gesang gepflegt und auch Instrumentalmusik geübt wurde, bestätigt uns das Konzil zu Glasgow 747.[1])

Vom 5. bis zum 7. Jahrhunderte zogen nun von diesen irischen Klöstern zahlreiche Mönche aus, drangen auch bis in das Innere Germaniens vor, brachten namentlich den alemannischen und bayrischen Stämmen das Evangelium der Erlösung, gründeten Klöster und Schulen; mit und in ihnen leuchteten aber auch Künste und Wissenschaften auf, wodurch gerade diese Klöster so frühzeitig sich auszeichneten.

Auch den Mönchen aus den angelsächsischen Klöstern lag die Verbreitung des Evangeliums unter den Heiden des Festlandes am Herzen und ihre Sorge war vorzüglich den stammverwandten Friesen und Sachsen zugewendet. Unter diesen Heiden-Aposteln ragt über alle empor Winfrid Bonifatius, der heilige Apostel der Deutschen. Hier ist natürlich nur der Ort, auf das hinzuweisen, was er für Verdienste in Bezug auf den Kirchengesang sich erworben.

Bonifatius gründete bekanntlich klösterliche Niederlassungen, welche Pflanzschulen christlicher Bildung und die Ausgangspunkte fruchtbarer Seelsorge sein sollten und wurden; in allen aber schrieb er die Regel des hl. Benedikt vor: „alle Mönche und Nonnen sollen nach der Regel des hl. Benedikt ihre Klöster reformiren und nach derselben leben.“[2]) Die Regel des hl. Benedikt aber schrieb die Pflege des Gesanges vor: vergleichen wir das 9., 11—13., 15. 17. 18. 38. und 47. Kapitel! Es war nach dem Willen des heil. Ordensstifters eine so zu sagen ununterbrochene Anwendung und Uebung des Gesanges eingerichtet und somit auch eine fortwährende Pflege der Gesangskunst nothwendig; denn gewiß waren nicht alle Gesänge so einfach und kunstlos, daß sie jeder Natursänger leicht bewältigen konnte. Ohne Zweifel gab es in jedem Kloster auch solche, welche der Theorie der Musiklehre auf der Grundlage der klassischen sich befliſſen. Da uns von dem eifrigsten Betriebe der artes liberales, sogar in Frauenklöstern, erzählt wird, warum sollte die Disciplin der Tonkunst allein ignorirt worden sein, da sie doch für das praktische Rituell und den kirchlichen Kultus so wichtig und nothwendig gewesen? Um so mehr können wir auf den Eifer und die Sorgfalt der Kunstpflege schließen, weil nach der hl. Regel dem Gesange eine gottesdienstliche (opus Dei) und ascetische Bedeutung zugewiesen wurde. Je größer aber die Aufgabe, welche nach dem Ideal der Kirchengesang erfüllen sollte, umso gewissenhafter und fleißiger wurde er betrieben.

In Benedikts Regel — welche wie erwähnt, der hl. Bonifatius vorschrieb — war es als zulässig erklärt, kleinen Kindern (pueri oblati) die Aufnahme in die Genossenschaft zu gewähren.[1]) Diese Knaben und Jünglinge nahmen auch am Chorgesange Theil. Dazu war es doch nothwendig, sie vorher ordentlich im Gesange zu unterrichten. So werden wohl, namentlich in größeren Klöstern, Gesangsschulen entstanden sein.

Während der hl. Bonifatius vorzüglich den Klöstern die Aufgabe zugewiesen hatte, geistliche Bildung zu pflegen (wie damit die Pflege des Gesanges verbunden war, haben wir gesehen), machte Bischof Chrodegang von Metz (742—66) den Versuch nach dem Vorgange großer Männer der christlichen Vorzeit an den Kathedralkirchen Einrichtungen zu treffen, durch welche der Sitz des Bischofes wiederum zur Pflanzstätte christlicher Sitte und Bildung für die ganze Diöcese werden sollte: alle Geistlichen der Kathedrale mußten, nach der Regel des hl. Benedikt, ein gemeinsames Leben führen. Der ganze Diöcesanklerus hatte hier seinen Sammelpunkt. Das Domstift war die Schule und Erziehungsanstalt des Nachwuchses. Wie in den Benediktinerklöstern fanden auch hier kleine Knaben Aufnahme, welche von den Kanonikern unterrichtet und für den geistlichen Beruf herangebildet wurden. Besonders förderte Bischof Chrodegang den kirchlichen Gesang.[2]) Diese Einrichtung der vita canonica fand in vielen Diöcesen Eingang und damit wurden wie die gelehrten Studien so auch der Kirchen-

[1]) Vgl. o. a. Studien.

[2]) Karlmanni princ. capit. a. 742 c. 7. Mon. Germ. Leg. Sect. II. Cap. Reg. Franc. I, 26. Karlmanni capit. Liptin. a. 743. c. l. p. 28. (Specht S. 9.)

[1]) Es war dieses eine in den alten Klöstern des Orientes herrschende Sitte, schon ganz kleinen Kindern Aufnahme in die Genossenschaft zu gewähren. Vgl. die Regel des hl. Benedikt c. 59 (ed. Martene, comment. in reg. Par. 1690. I. 781). Vom Tage ihrer Darbringung blieben sie im Kloster und wurden hier als wirkliche Mitglieder der Genossenschaft betrachtet, für den mönchischen Beruf erzogen und herangebildet.

[2]) Vgl. Kirchenlexikon s. h. v., Specht l. c. S. 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gesang von einem Weltklerus, welcher nach Bildung strebte, mit Eifer betrieben. Dieses war um so mehr der Fall, als man anfing, wohlgeordnete Unterrichtsanstalten an bischöflichen Kirchen zu errichten.

Zum Verständniß des inneren Gehaltes des Musik-Lebens dieser Zeit gehört die Kenntniß ihrer musikalischen Autoritäten.

Bei der Bedeutung des früheren ostgothischen Ministers Cassiodorius[1]) († 570), der bekanntlich um 540 von den Staatsgeschäften sich zurückgezogen, um in Einsamkeit des Klosters Vivarium in Bruttien sein Leben zu beschließen, für die gelehrte Bildung in den Benediktinerklöstern und bei dem Einfluße seiner Schriften auf das geistige Leben der Mönche werden wir wohl nicht irren, wenn wir annehmen, daß er auch als Autorität in der Musik gegolten. Das 5. Kapitel seines Buches de artibus ac disciplinis liberalibus handelt de Musica. Freilich steht er auf den Schultern des Boetius, doch werden seine Schriften neben denen des römischen Staatsmannes sich behauptet haben. Im wesentlichen ist seine Musiktheorie die der Alten. Wie tief und speculativ man damals die Musik auffaßte, ersehen wir aus den schönen Worten: „Wir haben Musik in uns, wenn wir Gottes Gebote erfüllen; wenn wir aber Sünde thun, haben wir keine Musik." Die Theile der Musik sind ihm 1. Harmonie, 2. Rhythmus und 3. Metrum. Jedenfalls dürfen wir daraus auch schließen, daß schon damals in den Klöstern nicht bloß mechanisch der Musikunterricht betrieben, sondern in lebendiger Verbindung mit der übrigen geistigen Bildung gehalten wurde, daß man neben vielfachem praktischen Singen die Theorie für tieferes Verständniß nicht unterschätzte. Damals mag schon die Musik ständiger Unterrichtsgegenstand der freien Künste gewesen sein: Schärfe des Geistes und die Gabe der Unterscheidung waren für diesen Zweig des Wissens nothwendig, bildeten aber auch diese Talente aus. Unserem Urtheile freilich erscheint Manches, um nicht zu sagen, das Meiste der damaligen Musikbildung unnöthig, vielleicht sogar als kuriose Philosophirerei; aber im Organismus des damaligen Kunst- und Kulturlebens hatte es seine Berechtigung und für die Entwicklung des Geistes seine unleugbaren Vorzüge. Vielleicht gibt es keine Zeit mehr, welche eine noblere Anschauung von der Musik zu Tage förderte, als diese.

Die Verdienste Karl des Großen um den Kirchengesang sind bekannt; es kann hier nur meine Aufgabe sein, sie kurz zusammenzustellen.

1. Am kaiserlichen Hofe in Aachen war der Sammelplatz der Gelehrten und Künstler; hier wurden Künste und Wissenschaften mit dem größten Eifer betrieben. Was Karl für die gelehrten Studien gethan, wirkte auf die Menschen seiner Zeit so überwältigend, daß man alles, was vor ihm geschehen war, für gar nichts achtete und die Meinung aussprach: „vor den Tagen Karls habe die Welt sich überhaupt nicht mit den Wissenschaften abgegeben. Unter seinem Scepter seien die Franken den alten Römern und Griechen gleichgekommen an Bildung." Monach. Sangall. de Carolo M. I. 2. Würde es uns auch nicht von den historischen Quellen versichert, daß nicht minder wie die übrigen Künste die Musiklehre in den Bereich der Forschungen gezogen und ebenso Musik geübt wurde, so verstände es sich von selbst, denn nach dem traditionellen Geiste der Kultur, wie sie auf der Grundlage der klassischen sich entwickelte, gehörte diese Disciplin ebenso zur Encyklopädie des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens. „Als durch Karl den Gr. die Musikkunst neu geweckt und als ars liberalis wieder mehr betont wurde, so zwar daß ohne über Musik dociren zu können, keiner den Titel eines gelehrten Mannes ansprechen konnte, warf man sich auch mit Eifer auf die Theorie und kultivirte sie weiter. Man begnügte sich nun auch nicht mehr mit „Sängern", sondern wollte „Musiker" haben, d. h. Männer, welche nicht nur sozusagen aus Tradition und nach dem Gedächtnisse die Gesänge auszuführen verständen, sondern welche auch tiefere Einsicht in die Gesetze und Geheimnisse der Tonkunst hätten; wie schon Boëtius den Unterschied zwischen cantores und musici hervorgehoben.[1]) Alkuin, der bekannte Vorsteher des Gelehrten-Vereines, hat uns einen Traktat über Musik hinterlassen — das erste schriftliche Dokument von einer Entwicklung der Musik-Theorie und einer Umwandlung, natürlich auf der Grundlage der Antike.

[1]) Vgl. Kirchenlexikon s. h v.; Gerbert, script. I. 15; Kirch. Mus. Jahrbuch 1886, S. 2.

[1]) Benediktiner-Studien, 1885, S. 85.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. Karl hatte eine Gesangsschule an seinem Hofe: wohnte öfters dem Unterrichte bei, prüfte die Schüler im Gesange.

Auch an anderen bedeutenden Orten errichtete er Schulen für den Kirchengesang. Die Sängerschule am Domstifte zu Metz, welche allerdings schon unter Chrodegang bestanden hatte, leistete Vorzügliches. An ihr wurden die Kantoren der Hauptkirchen des Reiches und die Gesanglehrer noch weiter ausgebildet.[1]) Der Einfluß dieser Schule war höchst bedeutend: bestimmte kirchliche Melodien trugen den Namen metensis maior, metensis minor. Man glaubte sogar den Ausdruck „Mette" mit Metz in Zusammenhang bringen zu müßen.

3. Besonders verdient machte sich Karl um die Einführung des römisch-germanischen Gesanges. Zu diesem Zwecke erließ er a. Verordnungen, Kapitularien, Synodalbeschlüße, Reichsgesetze schärften es dem Klerus ein, die römische Singweise korrekt zu erlernen.[2])

b. Den Dienern des Altares befahl er, nicht nur Kinder von niedriger Abkunft, sondern auch Adelige zu sich zu nehmen und sie in die Psalmen, Noten, im Gesange, in der Kalenderrechnung und Grammatik zu unterrichten. Die Kinder in allen Klöstern und bischöflichen Schulen mußten in der römischen Singweise unterrichtet werden und die kaiserlichen Visitatoren übten darüber die strengste Kontrolle.

c. Damit die Sängerschulen tüchtige Lehrer haben, schickte Karl (774) Geistliche nach Rom, um dort den römischen Gesang zu erlernen und dann die Franken darin zu unterrichten.

d. Als später (790) wieder eine Gesangs-Verwirrung eintrat, ließ er von Rom 12 Sänger kommen und an den Hauptorten vertheilen.

e. Wie Karl die römische Liturgie einführte, so besorgte er auch an die Domstifter und Abteien neue korrekte Ausgaben der liturgischen Bücher. Es war das die dringendste Nothwendigkeit, denn die Missalien, Psalterien, welche beim tagtäglichen Gottesdienste im Gebrauche waren, wimmelten von zahllosen Fehlern. Viele Exemplare waren so fehlerhaft geschrieben, daß es geradezu unmöglich erschien, sie noch weiter zu emendiren.[1])

4. Da der Kaiser in allen Klöstern, welche bisher die Regel des hl. Benedikt noch nicht angenommen hatten, die Regel des hl. Benedikt einführte und den Domstiftern die Regel Chrodegangs vorschrieb, dabei auch strenge darauf sah, daß die bezüglichen Gesetze überall zur Durchführung kamen, so fand darin auch der Kirchengesang eine wesentliche Unterstützung und Förderung. „Ich begeisterte mich, sind nach Baluzius und Mabillon seine eigenen Worte, an den Beispielen meines Vaters Pipin, welcher so viele Kirchen Galliens aus eigenem Antriebe mit den Gesängen nach römischer Tradition zierte."

5. Nicht unterschätzt darf das eigene Beispiel Karls werden: er wohnte dem Gesange der kirchlichen Tagzeiten regelmäßig in seiner Kapelle bei; selbst gut unterrichtet im kirchlichen Lesevortrage und Psalmengesange bezeichnete er mit der Hand oder mit einem Stabe oder durch einen Abgesandten denjenigen, der vorlesen oder singen sollte und erhielt dadurch alle in beständiger, gespannter Aufmerksamkeit. War zufällig ein fremder Geistlicher im Palaste anwesend, so mußte er die kirchlichen Tagzeiten mitsingen. Wehe ihm, wenn er es nicht konnte! Auch auf Reisen pflegte er mit seinen Söhnen und seinem Gefolge dem Gesange des hl. Offiziums in der Kirche beizuwohnen. Der Mönch von Skt. Gallen erzählt: „Als Karl sich einmal auf Reisen befand und wie gewöhnlich mit seinen Söhnen und seinem Gefolge dem Gesange des hl. Offiziums in der Kirche beiwohnte, trat unvermuthet ein fremder Priester in den Chor ein und blieb mitten unter den Sängern stehen. Der Vorsänger forderte ihn auf mitzusingen und drohte mit dem Stabe. Der Fremde gerieth weil er nicht singen konnte, in die größte Verlegenheit; wußte sich aber bald zu helfen. Er that seinen Mund weit auf und ahmte, so gut er konnte, die Gebärden der Singenden nach, ohne einen Laut von sich zu geben. Als nun der Gottesdienst zu Ende war, ließ der Kaiser den Priester, der vor Angst und Aufregung fast außer sich war, zu sich bescheiden, beruhigte ihn, dankte ihm für seinen Gesang

[1]) Scholas suas cantorum in loca congrua construi præcepit. Chron. Moissiac. ad a. 802. Pertz, M. G. I, 306. Vgl. Specht, l. c. S. 140.

[2]) Admonitio generalis a. 789; Capit. de examinandis ecclesiasticis a. 802. Cfr. Mon. Germ. Leg. Lect. II.

[1]) Bübinger, Vor den Anfängen des Schulzwanges, Zürich 1865, S. 16; Mon. Boica, VII, 25. 5. Vgl. Specht, l. c S. 19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und seine Mühe und ließ ihm ein Pfund Silber verabreichen." [1])

So herrschte ein ungemein reges Leben in musikalischen Dingen und es mochte in der karolingischen Zeit die musikalische Bildung der Geistlichen eine vorzügliche sein und dieses Jahrhundert die Signatur wissenschaftlichen Strebens, liturgischer Uebereinstimmung mit Rom und eines außerordentlichen Eifers für den gregorianischen Kirchengesang tragen. Das Verdienst dieser Charakteristik kommt aber dem großen Kaiser zu, der die Pläne seines Vaters mit Energie und Ausdauer zur Ausführung brachte. Freilich galt ihm die musikalische Bildung der Geistlichen nicht als die Hauptsache. „Was nützt es, sagte er, wenn ein Bischof sich mehr um den Gesang der Geistlichen als ihre sittliche Führung bekümmert! Wenn auch ein Mönch ein schlechter Sänger ist, so kann man darüber hinwegsehen; wenn er nur kein schlechter Mensch ist." [2])

Mögen nun auch in der unmittelbar folgenden Zeit unter Ludwig dem Frommen die gelehrten Studien nicht mehr so eifrig betrieben worden sein, so hat gerade unsere Kunst sicher keine Schädigung erfahren: man sollte sich ja nach dem Willen des Kaisers nur zunächst mit dem beschäftigen, was für den Kirchendienst unumgänglich nothwendig, und dazu gehörte auch der Kirchengesang. Theorie und Praxis der Tonkunst wurde in der Karolingerzeit mit gleichem Ernste und Eifer, mit Wissenschaft und Frömmigkeit betrieben, so daß einerseits auf der Grundlage der alten Musiklehre am Ende des ersten Jahrtausends das mittelalterliche Tonsystem ausgebaut war [3]), und als ein bewunderungswürdiges Werk menschlichen Scharfsinnes und strenger Distinktion, edler Auffassung und wissenschaftlicher Begründung uns vorliegt, anderseits wie die gregorianischen Kirchengesänge so auch die deutschen Lieder in den Gotteshäusern widerhallten und der Kirchengesang an Schulen, Domen und Stiftern wie in Klöstern gelehrt wurde.

Deutsche Lieder? Ratpert, Mönch von Skt. Gallen, dichtete im 9. Jahrh. ein Lied auf den hl. Gallus in deutscher Sprache und gab dasselbe dem Volke in der Kirche zu singen; das Wessobrunner Gebet (Lied) gehört auch dieser Zeit an; das Lied vom hl. Petrus hat durchaus den Typus von Kirchengesang und den gewöhnlichen Refrain von Kyrie eleison. [4]) Die Kapitularien und Konzilienbeschlüße des 9. Jahrhunderts z. B. von Mainz 813 zählen schon 6 Gattungen von Liedern auf, welche unter den Deutschen gebräuchlich waren. Was wir im 16. und 17. Jahrh. in den s. g. Katechismus-Liedern über das Glaubensbekenntniß, die 10 Gebote u. s. w. haben, das findet sich in den Kirchengesängen der Missionäre, der Mönche in der Zeit der Christianisirung: in Liedern boten sie die christliche Lehre dem Volke dar, machten sie in dieser Form leicht zugänglich und behaltlich, befestigten sie dieselbe.

Wie wurde der Gesangunterricht gegeben?

Während die Knaben noch mit den ersten Anfangsgründen des Wissens beschäftigt waren, wurden sie auch im Gesange unterrichtet, damit sie bald möglichst beim täglichen Gottesdienst mitwirken konnten. Ordnungsgemäß hatten nämlich die Schüler am Chorgebete der Mönche und Kanoniker Theil zu nehmen. Bestimmte Antiphonen und Responsorien wurden nur von den Knaben gesungen. Der Abt Angilbert († 814), Karls des Großen vertrautester Freund, der in der Abtei St. Riguier den Gottesdienst in prachtvollster Weise eingerichtet, hatte daselbst eine Stiftung gemacht, daß stets hundert Knaben in der Schule dieses Klosters Pflege und Unterricht erhielten, die „den Mönchen, welche in 3 Chöre getheilt waren, beim Psalliren und Singen Hilfe leisten sollten". Da alle gottesdienstlichen Handlungen mit Singen verherrlicht wurden, pflegte man die Kunst des Gesanges auch in den kleinsten Klösterchen, und unterwies darin die Jugend. Die Aufgabe, schon den kleinen Knaben „süße Töne mit klangvoller Stimme" singen zu lehren und ihnen beizubringen, auf „Rhythmus und Takt" zu achten,

ut sonos dulces decantent voce sonora,
quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant,

gehörte sicher zu den mühevollsten Arbeiten eines Klosterlehrers. Kein Gegenstand des gesammten Schulunterrichtes, abgesehen von der Grammatik, nahm mehr Zeit in Anspruch

[1]) Monach. S. Gall. I, 18; vgl. Bäumker, l. c. S. 19.

[2]) Schubiger, die Sängerschule Skt. Gallens. Einsiedeln 1858, S. 3.

[3]) Vgl. Kornmüller, die alten Musiktheoretiker, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886, S. 21.

[4]) Wissenschaftliche Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner-Orden, 1880, S. 79.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als der Kirchengesang, in welchem die Schüler geübt werden mußten, solange ihre Lehrzeit dauerte. Schon das Erlernen der Singzeichen bot unendliche Schwierigkeiten. Noch mehr aber das richtige Ablesen derselben; denn man bediente sich zur Notirung bekanntlich verschiedener Strichlein, Häckchen und Punkte, die über den Gesangstext gesetzt, das Steigen und Fallen der Melodie bloß in unbestimmter Weise versinnlichten. Mit der gespanntesten Aufmerksamkeit mußte daher der Schüler stets dem vorsingenden Lehrer zuhorchen, um zu erfahren, welche Intervallen nach den vorgesetzten Neumen zu nehmen seien und um sich genau die gehörte Weise einzuprägen. Aber nicht die schwierige Kunst des Treffens allein kam in Betracht; es mußten auch die Silben deutlich gesprochen und der Text gut vorgetragen werden. Beim Psalliren mußte richtig modulirt — ut psalmi digne secundum divisiones versuum modulentur — werden, das richtige Tempo herrschen, die „rauhe germanische Kehle" es lernen, leicht und sanft die verschiedenen Gesangesverzierungen hervorzubringen. Wie oft wurde dabei die Ungeduld des Lehrers erregt, wie viele Thränen wurden vergossen, wie oft mußte versucht und geübt werden, bis es den Knaben gelang, eine Antiphon oder ein Responsorium fehlerlos vorzutragen! Unnachsichtlich wurde jeder Verstoß beim Singen in der Kirche mit Ruthenhieben bestraft. In vielen Klöstern war es üblich, daß der Vorsteher der Schule regelmäßig selbst der Singstunde beiwohnte, damit nicht die Knaben gänzlich dem Zorne eines ungeduldigen Präcentors oder seines Gehilfen überlassen waren. Die hl. Adelheid († 1004) stand nicht an, sogar im Chore einer falsch singenden Nonne eigenhändig eine Maulschelle zu versetzen.[1])

Um einen Einblick zu gewähren in einen Musikkursus dieser Zeit, gebe ich einen Bericht nach den Aufzeichnungen des berühmten Walahfrid Strabus,[2]) ausgezeichnet als vielseitig wissenschaftlicher Schriftsteller, als reichbegabter Dichter, als hochgefeierter Abt, als gewandter kaiserlicher Gesandter und Geschäftsträger. Geboren 806 im Schwabenlande, wurde er als Knabe in die Klosterschule zu Reichenau am Bodensee gebracht und vollendete dort jenen allgemein wissenschaftlichen Vorbildungskursus, den wir jetzt Gymnasialkursus nennen und der damals die 7 freien Künste, freien Wissenschaften umfaßte.

Mit Ostern 824 trat er in das Studium der Musik ein. Jeder von den Schülern hatte längst eines der Instrumente gelernt: das Organum oder die Harfe oder die Flöte oder die Trompete oder die Zither; ebenso konnten sie singen. Jetzt schloß sich das eigentliche Studium der Musik an das mathematische an, handelte über die Zahlenverhältnisse der Töne und Tonarten, ging dann über zu den Gesetzen der Komposition und zur Charakterisirung der verschiedenen Instrumente. Als Lehrbücher dienten die Werke von Beda und Boëtius.[1])

Als Zeugen der glänzenden musikalischen Thätigkeit in der karolingischen und nachkarolingischen Zeit brauche ich bloß Namen wie Alkuin, Amalarikus, Rhabanus Maurus, Aurelian von Reomé, Remigius von Auxerre, Regino von Prüm, Notker I. Balbulus, Hucbald, Oddo von Clugny anzuführen.

Wer kennt nicht das hervorragende kirchenmusikalische Leben in den Klöstern Reichenau, St. Gallen und Fulda?

Wie aber in der Klosterschule zu Hersfeld (Hessen), in den Domschulen in Konstanz und Augsburg (Schwaben), in Mainz, Worms, Speier, Köln; in Münster, Werden, Corvey, Bergen, in den Domschulen zu Bremen, Hildesheim und Magdeburg; in Salzburg, Freising, Weihenstephan, Tegernsee, Benediktbeuern, St. Emmeram in Regensburg, in der Regensburger Domschule und in der Stiftsschule der alten Kapelle dort, in Niederaltaich, in Passau und in den vielen österreichischen Klosterschulen Hervorragendes im Unterrichte geleistet wurde, so können wir dasselbe, was uns von einzelnen Schulen ausdrücklich berichtet wird, von anderen vermuthen und was von einzelnen Unterrichtszweigen erwähnt wird, auf die Musik übertragen. In welch enger Beziehung damals Schule und Gesang standen, sehen wir daraus, daß an vielen Kirchen und Schulen der Kantor oder Präcentor, welchem die Leitung des Chorgesanges und der Unterricht in demselben oblag, zugleich auch der Vorsteher der Schule war. Bekleidete der Kantor zugleich das Amt des Scholasters, so wurde er wegen dieser hervorragenden Doppelstellung primicerius (primus in coram seu tabulam relatus) genannt.

[1]) Vgl. Specht, a. O. S. 75, 205, 206.

[2]) Burstan, l. c. S. 23: W. wollte nach seiner ausdrücklichen Erklärung Strabus, nicht Strabo genannt sein. Vgl. Specht, S. 310.

[1]) H. Bone, Gedenkblätter für Schule und Leben, S. 161. Vgl. Bäumker, l. c. S. 27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das große Ansehen der Musik und die Anerkennung ihrer hochwichtigen Bedeutung zeigt sich wohl auch in der Thatsache, daß Geistliche, die als gute Sänger und Musiker galten, sehr gesucht und stets mit Ehren überhäuft wurden, ja oft zu den höchsten kirchlichen Würden emporstiegen.[1]) Rhabanus Maurus (Hraban der Franke, von Alkuin mit dem Beinamen Maurus beehrt), unter allen Deutschen des 9. Jahrh. der gelehrteste[2]) schreibt: „Wer mit der Musik nicht vertraut ist, der ist nicht im Stande, ein kirchliches Amt in gebührender Weise zu verwalten." De cleric. instit. III, 24. Dieses eine Wort des berühmten Gelehrten ist uns ein Zeugniß, in welch wesentlicher und inniger Beziehung die Musik zur Bildung und Kultur überhaupt und zur geistlichen Ausbildung im besonderen gestanden. „Das Studium dieser Kunst wurde an den geistlichen Lehranstalten für eben so nothwendig gehalten als das der Grammatik und des Komputus."[3])

Ueberblicken wir diesen historischen Essay, so ist uns daraus Folgendes ersichtlich:

1. Die Musik als ars liberalis und als solche Gegenstand des Quadriviums war eine eifrig gepflegte Disciplin der gelehrten Studien.

2. In den gelehrten Schulen, namentlich jenen, welche die Bildung der Geistlichen bezweckten, war diese Musiklehre im Geiste der klassischen Theorie ein obligatorisches Fach, gehörte zu dem Organismus der gelehrten Bildung.

3. Der Geist, in welchem dieser gelehrte Unterricht betrieben wurde, war ein edler, voll tiefer, ernster Erfassung der Tonkunst, im Stande den Geist zu bilden und das Herz zu erheben.

4. Gesangs-Unterricht und Betrieb gehörte zu den Obliegenheiten, zu den pädagogischen und liturgischen Pflichten der Missionäre und datirt daher in seinen Anfängen bis zu den Zeiten der Christianisirung zurück.

5. Eine ethische Bedeutung, wie die Tonkunst bei den Alten hatte, bekam der Gesang als Kirchengesang, da er als solcher der Anbetung des Allerhöchsten geweiht war und einerseits die Gefühle der Religion ausdrücken, anderseits dieselben beleben, befestigen, kräftigen sollte.

6. Von entschiedenem förderlichen Einfluße auf die Tonkunst war ihre vielgestaltige Verwendung beim Gottesdienst.

7. Musik und Musiker standen bei Klerus und Laien in hohen Ehren.

Landshut. **Prof. A. Walter.**

[1]) Specht, a. O. S. 184 — nach Gerbert, de cantu et musica sacra, I, 316.
[2]) Bursian, l. c. S. 22.
[3]) Specht, S. 140.

Mozart als Kirchen-Componist.

Vorbemerkung.

Nachfolgende Skizze entstand im Jahre 1865 als Resultat aufmerksamer Lectüre des Otto Jahn'schen Werkes über Mozart. Der Redacteur des kirchenmusikal. Jahrbuches hatte damals Gelegenheit, die kleine Arbeit in den „Katholischen Schweizerblättern für christliche Kunst, redigirt von Balth. Estermann, Luzern, Gebr. Räber" in einer Serie von Artikeln zu publiciren.

Wenn er diese Excerpte aus Jahn, nur wenig untermischt mit eigenem Raisonnement, nach 22 Jahren wieder abdrucken läßt, so liegt der Grund nicht etwa in der Anschauung, die Studie biete Neues, Ueberraschendes, Unbekanntes, sondern in der Erwägung, daß viele Leser des kirchenmusikal. Jahrbuches auch leichtere Lectüre wünschen, und den vorherrschend wissenschaftlichen Inhalt unserer Publikation wohl anerkennen, aber nicht immer sich aneignen.

Außerdem ist die seit Jahrzehnten besprochene Frage über die Zulässigkeit und den liturgischen Werth der Mozart'schen Kirchenkompositionen in den letzteren Jahren wieder lebhafter erörtert worden, und die „Regensburger" stehen nicht an, ihren Standpunkt bei diesem wichtigen Thema offen zu bekennen; sie halten sich dazu auch für berufen, da die Bibliothek der K. M. Sch. sämmtliche diesbezügliche Werke Mozart's in der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

prächtigen Partiturausgabe von Breitkopf und Härtel besitzt, und die Eleven der K. M. Sch. mit denselben wie mit vielen anderen Werken der verschiedenen Kunstepochen bekannt gemacht werden.

Was der Generalpräses des deutschen Cäcilienvereins Dr. Fr. Witt über dieses Thema in den „Fliegenden Blättern für kath. K. M." und in der „Musica sacra" seit Jahren geschrieben hat, und neuestens in der umfangreichen und gründlichen Broschüre: „Das kgl. bayer. Cultus-Ministerium, die bayer. Abgeordneten-Kammer und der Cäcilienverein" darlegt, entspricht ganz und vollkommen den Anschauungen, welche an der K. M. Sch. vertreten werden.

Für diesen Neuabdruck wurden manche unreife oder veraltete Notizen gestrichen, ergänzende Anmerkungen jedoch an den Stellen beigefügt, wo ein Hinweis auf spätere Literatur oder ein Herbeiziehen wünschenswerther Erweiterungen angezeigt schien.

Johannes Chrysostomus Sigismund Amadeus*) Wolfgang Mozart (wie er sich selbst nannte) ist eine Erscheinung des 18. Jahrhunderts, wie sie jedes Säculum nur spärlich hervorbringt, eine Persönlichkeit, deren Wirken und Schaffen bis zum Weltuntergang besprochen werden wird, ein Genie, das in jeder Musikgattung sich versucht, und frühe schon fast jedem Stücke den Stempel des Originellen aufgedrückt hat. Es wird daher Niemanden wundern, daß gerade über Mozart eine ziemlich reiche Literatur sich gebildet hat, die wohl öfters zwischen den weiten Grenzen der Fabel und Wahrheit umherschweift, aber in das innere und äußere Leben dieses Meisters so viel Licht wirft, daß der aufmerksame Beobachter an Mozart besser und genauer als an jedem der großen Musiker früherer Zeiten den Menschen und Künstler erkennen kann. Alles Wissenswerthe über Mozart ist so ziemlich in zwei größern Werken niedergelegt, nämlich in Alex. Ulibischews Nouvelle biographie de Mozart, der die ästhetische Seite der berühmtesten mozartischen Werke in oft überschwänglicher, stets geistreicher, manchmal blendender Weise bespricht, interessante biographische und psychologische Notizen jedoch nur gelegentlich einfließen läßt, und in dem vierbändigen Werke des Bonner Philologen Otto Jahn,*) welcher Mozart's Leben und Wirken so objectiv, doch nicht trocken, darzustellen weiß, daß man den ganzen Tonkünstler vor sich zu sehen, ja an seiner Seite zu leben, bei seinen Conceptionen ihn zu belauschen glaubt. Rechnet man dazu die Briefe von Mozart, früher von Nissen, neuestens von L. Nohl herausgegeben, und zerstreute Artikel in musikal. Zeitschriften ꝛc., so bringt man zu dem in den beiden Werken aufgehäuften Material wenig Neues. Vorzüglich auf das Jahn'sche Werk stützen sich nachfolgende Notizen über Mozart als Kirchencomponisten.

Da das Leben des Künstlers nothwendig mit seinem Schaffen zusammenhängt, Herz und Kopf nie getrennt werden können, so finde ich es unerläßlich, in möglichst kurzen Umrissen alle jene Punkte aus dem Leben Mozarts mit in das Räsonnement über seine kirchenmusikalischen Schöpfungen zu verflechten, welche zu allseitigem Verständniß der letzteren brauchbar und wesentlich sind.

Mozart's Erscheinung ist nicht die eines glänzenden Meteors, sondern eines Sternes erster Größe, der seinen regelmäßigen Lauf vollführte; das geniale Kind vervollkommnete sich in successiver Entwicklung zur vollendetsten Meisterschaft, in scheinbarem Widerspruch mit dem Axiom: „Fructus esse idem diuturnus ac præcox esse nequit. Keine frühreife Frucht kann sich lange halten."

Am 27. Januar 1756 wurde dem Vicekapellmeister des Erzbischofs Sigismund in Salzburg, Leopold Mozart aus Augsburg, das siebente und letzte Kind, im katholischen Taufbuch der Dompfarrei Johann Chrysostomus Wolfgang Theophil genannt, geboren. Fünf Geschwisterte waren schon todt, als Wolfgang zur Welt kam, die einzige noch lebende Schwester Maria Anna war fünf Jahre älter. Das größte Glück des Knaben muß es genannt werden, daß er einen Vater hatte von tief religiösem Sinne, männlicher Charakterfestigkeit, unwandelbarer Pflichttreue, ernster Strenge in den Anforderungen gegen sich und Andere und seltener Gewandtheit im Lehren und praktischer Lebenserfahrung. Die kirchlichen Gebote erfüllte er wenigstens äußerlich mit Genauigkeit, forderte dasselbe

*) Theophilus übersetzte der Vater in „Gottlieb", Wolfgang selbst in das latein. Amadeus; Sigismund war der Name des Firmpathen, Erzbischof Sigismund von Salzburg.

*) Die 1. Auflage 1856—59 war rasch vergriffen; die 2. Aufl. erschien 1862 in zwei starken Bänden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

auch von seinen Kindern, erinnert z. B. seinen Sohn, der 21 Jahre alt mit der Mutter auf Reisen ist, er solle das Beichten nicht vergessen, was dieser etwas übel aufnimmt, indem er den Vater bittet, „er möge ihn doch nicht für gar so schlecht halten", weiß sich und Andere bei drückenden Lebensverhältnissen, Verdruß und Kummer durch die Religion aufrecht zu erhalten. Die Anlage zur Kritik und zum Sarkasmus und die vielleicht übergroße Eitelkeit wegen der Anlagen und Erfolge seines Wolfgang trieben ihn, besonders Leuten gegenüber, die seinen Sohn nicht ehrenvoll genug behandelten (wie z. B. der wirklich unliebenswürdige Erzbischof Hieronymus von Colloredo) zu manchen harten Aeußerungen, auch über die Geistlichkeit in ihrer Gesammtheit; ja bittere Erfahrungen bewogen ihn sogar am Ende seines Lebens, auf das Drängen seines Sohnes hin in den Freimaurerorden zu treten.

Vielleicht wäre Mozart das nicht geworden, als was ihn die Geschichte feiert, wenn nicht sein Vater die Ehr- und Ruhmbegierde schon im zarten Knaben aufgestachelt hätte; aber gerade diese Leidenschaft, welche Mozart mit all' ihrem guten und schlimmen Gefolge besaß und pflegte, bereitete ihm manche bittere Stunde, vielleicht sogar den auffallend schnellen und unerwarteten Tod.

Als Mozart sechs Jahre alt war, hatte sich sein musikalisches Talent schon so lebhaft entwickelt, und seine Fertigkeit auf dem Clavier erregte solches Aufsehen, daß der Vater beschloß, mit dem Wunderknaben und dem 11jährigen „Nannerl", das ebenfalls ungewöhnliche musikalische Anlagen besaß, eine Reise zu machen, deren nächstes Ziel München und Wien war.

Im Jahre 1763 ging's nach Frankreich und England, von wo sie erst Ende November 1766 nach Salzburg zurückkehrten. Daß diese Wanderungen und die unaufhörlichen Gunstbezeugungen von allen Seiten den jungen Mozart schnell zum Selbstbewußtsein brachten und frühe reiften, braucht kaum bemerkt zu werden. In diese Jahre fällt auch die große Zahl der mannigfaltigsten Anekdoten, welche die wunderbaren Gaben und Leistungen Wolfgangs zum Gegenstand haben.

Das Jahr 1767 widmete Leop. Mozart der Sorge für die systematische Weiterbildung seiner Kinder und reiste dann gegen Ende des Jahres nach Wien an den Hof Josephs II., wo Wolfgang, auf's schmeichelhafteste aufgenommen, auf kaiserlichen Befehl seine erste Oper „La finta semplice" im Alter von 11 Jahren schrieb, eine Arbeit, die nach dem Zeugnisse Jahn's den damals auf der Bühne befindlichen Musikwerken vollständig ebenbürtig war. In Folge von Kabalen, die schon jetzt gegen den Knaben sich erhoben, und die selbst der Kaiser nicht verhindern konnte, wurde die Oper nicht gegeben. Wolfgang schrieb zur nämlichen Zeit in Wien für eine Privatgesellschaft auch die Operette: „Bastien und Bastienne". Durch die Bekanntschaft mit P. Parhammer, einem Jesuiten, erhielt er auch den Auftrag, zur Benediction der neuen Waisenhauskirche eine feierliche Messe mit Offertorium und einem Trompetenconcert, letzteres für einen Knaben, zu componiren. Diese Messe in Gdur dirigirte der 12jährige Knabe den 7. Decbr. selbst in Gegenwart des kaiserlichen Hofes, und überzeugte das neugierige Publikum, daß er sich auch als Componist Ehre machen könne.*)

Die Auszeichnungen in Wien bewirkten, daß der 13jährige Wolfgang in Salzburg zum Concertmeister ernannt wurde. Der größte Theil des Jahres 1769 wurde mit Studien in Salzburg ausgefüllt, und zwei Messen (in Dmoll und Cdur) scheinen aus denselben hervorgegangen zu sein.

Das Ziel der heißesten Wünsche Mozarts war aber Italien. Damals war dieses Land für den Musiker, was es jetzt für den bildenden Künstler ist, und Mozart hätte sich schon der Mode halber dahin begeben müssen. Von Neapel aus hatte sich die moderne Musik nach dem Norden Bahn gebrochen. Oper- und Kirchenmusik wurden nicht nur mit gleichem Eifer gepflegt, sondern verschmolzen bald auch in ihren Formen miteinander. Die vielen Klöster und geistlichen Anstalten bildeten die im Volke schlummernden musikalischen Kräfte aus, und wurden so nicht nur Pflanzschulen für die Musik in der Kirche, sondern auch im Concertsaal und Theater. Die sogenannten Abbati (Abbé's), scheuten sich nicht Opernlibretto's, oft höchst zweideutiger Natur zu verfertigen, und sich an Composition und Direction von allen Gattungen weltlicher Musik zu betheiligen. Es versteht sich, daß die Musik in Deutschland damals durch die italienischen und theilweise auch französischen Musterreiter beherrscht wurde. Die

*) In Paris waren schon 1763 die ersten Kompositionen Mozart's (vier Violinsonaten) gedruckt worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

deutschen geistlichen und weltlichen Fürsten (auch im Norden) hätten sich geschämt, an ihrem Hofe nicht italienische Sänger (auch Castraten), Componisten und Instrumentalisten zu haben. Diese Individuen waren natürlich zu allen Festlichkeiten geistlicher und weltlicher Natur verwendbar, und kümmerten sich weniger um die Musik als Kunst, als vielmehr um den Geschmack ihrer respectiven Brodherrn.

In dieses musikerfüllte Land führte der weltkluge Vater den 13jährigen Sohn, um die leicht erregbaren Italiener, denen es mehr um äußere, auffallende Kunstfertigkeit und brillante Leistungen zu thun war, zu bezaubern. Mozart's Reise in Italien war ein förmlicher Triumphzug und führte über Innsbruck, Roveredo, Verona (wo er die Orgel in der Hauptkirche mit fabelhaftem Beifall spielte) und Mantua nach Mailand, wo die Beiden Ende Januar 1770 ankamen. Wolfgang wurde hier sogleich mit dem Auftrag beehrt, die Carnevalsoper „Mithridates, König von Pontus" zu schreiben und führte denselben während der Weiterreise aus, so daß die Oper zwar nicht am vorher bestimmten Tage, aber am 26. Dec. d. J. von Wolfgang in eigener Person mit außerordentlichem Beifall geleitet wurde.

Bologna war das nächste Ziel ihrer Reise, dort war der Sitz mehrerer Gelehrten und Künstler, besonders des P. Giov. Batt. Martini. Dieser Minoritenmönch, 1706 zu Bologna geboren, galt nicht mit Unrecht als das Orakel seiner Zeit in musikalischen Dingen jedweder Art. Seine „Storia della musica" ist ein Denkmal seines gründlichen Forschens ære perennius, sein „Esemplare ossia saggio fondamentale prattico di contrappunto" lassen den gewiegten Theoretiker erkennen, seine Kirchencompositionen, deren freilich nur wenige gedruckt sind, bezeugen, daß er sich von dem damals herrschenden Geist in der Kirchenmusik ferne hielt.*) Empfehlungen von ihm waren also die beste Unterstützung für einen strebsamen Künstler, sein Name war angesehen, weil die demuthvolle Bescheidenheit und Opferwilligkeit, die große Ruhe und aufrichtige Freundschaft für Alle, die sich ihm in reiner Absicht nahten, die Zahl seiner Bekannten und Freunde in allen Ländern vermehrt hatte. P. Martini prüfte auch den Knaben Mozart in seiner Weise, gab ihm ein ehrenvolles Zeugniß und unterhielt auch später noch briefliche Beziehungen mit Leopold und Wolfgang Mozart. Das für meine Zwecke Wichtigste dieser italienischen Correspondenz fasse ich hier gleich zusammen.

Im Jahre 1776 (also 20 Jahre alt), schrieb Wolfgang von Salzburg aus an P. Martini: „Ich lebe hier an einem Orte, wo die Musik wenig Glück macht .... ich unterhalte mich indeß damit, daß ich für die Kammer und die Kirche schreibe .... Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe, für die Kirche zu schreiben soviel ich will. Uebrigens da mein Vater schon 36 Jahre im Dienste dieses Hofes ist, und weiß, daß der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Literatur zugewendet, die schon ohnedieß sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern, als höchstens drei Viertelstunden. Diese Art von Compositionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken u. s. w. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!"

*) Diese Anschauung über die Kompositionen des P. Martini kann Schreiber dieser Zeilen auch heute noch festhalten, nachdem er seit 1868 einen reichen Schatz von Kirchenkompositionen (Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen) als Autographe des fleißigen Meisters für seine Bibliothek erworben hat. Im Vergleich mit ähnlichen italienischen Werken des 18. Jahrh. sind die Kirchenkompositionen Martini's mit Formengewandtheit geschrieben, seine Instrumentation ist natürlich und fließend, weniger pompös als die seines Schülers Mattei, des Lehrers von Rossini. In Italien durfte an hohen Festtagen (wie heute noch) die gesungene Messe und die Vesper je zwei Stunden dauern, daher die symphonieartig angelegten Sätze von Gloria und Credo, und Psalmen, deren Partitur 30—40 Folioseiten einnimmt. Diese Geduld des italien. Clerus gefiel dem jungen Musiker Mozart außerordentlich, wie aus seinem folg. Briefe an P. Martini hervorgeht, wenn er klagt, „daß ein Hochamt in Salzburg höchstens ¾ Stunden dauern dürfe." Uebrigens stehen die Kompositionen Mozart's für die Kirche hoch über denen Martini's, welcher im musikal. Barokstyl dem Geschmacke und Verlangen des Haufens nachgab und in Musik schwelgte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

So viel geht aus diesem Briefe hervor, daß unserem Mozart diese schablonenhafte Kirchenmusik, wie sie in Salzburg und auch sonst damals Mode war, nicht zusagte.

Mozart hatte diesem Briefe an Martini auch eine Composition beigelegt, die er auf churfürstlich bayerischen Auftrag zu München im contrapunktischen Styl componirt hatte, das „Misericordias Domini". P. Martini schrieb unter Mozart's Brief, daß sie ihm sehr gefiele, indem er Alles finde, was die moderne Musik verlangt, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung. Mozart hat den Satz Misericordias Domini cantabo in æternum getheilt, und läßt die zwei ersten Worte in gleichzeitigen Accorden moderato vortragen, beginnt aber bei cantabo mit einem fugirten Satz, über dessen Tüchtigkeit in contrapunktischer Beziehung kein Zweifel ist. Thibaut (in seinem Büchlein: „Reinheit der Tonkunst") hat sich über diese Theilung lustig gemacht; Rochlitz stimmt ihm so ziemlich bei, Zelter in einem Brief an Göthe tadelt wohl Thibaut wegen des harten Urtheils, hält aber „das Stück für ein Uebungsstück im Contrapunkt", Mozart habe nicht die Absicht gehabt, den Sinn der Worte auszudrücken, sondern es seien ihm eben statt anderer gerade diese untergekommen!

Dem Vater scheint an der Gunst P. Martini's viel gelegen gewesen zu sein, wenigstens sind drei Briefe von ihm an denselben erhalten, während von Wolfgang nur dieser eine bekannt ist.*)

Ueber Florenz reiste Mozart nach Rom, wo er am Mittwoch in der Charwoche ankam und gleich das Miserere von Allegri hörte, nachschrieb, nochmal hörte und an Ort und Stelle im Hut verbesserte, so daß sein Manuscript mit dem Original genau übereinstimmte.**) Der Vater schrieb über das Miserere: „Die Art der Production muß mehr dabei thun, als die Composition selbst", und darin kann man ihm nicht Unrecht geben. Auffallend ist, daß über die von der italien. Musik empfangenen Eindrücke gar keine Nachrichten vorhanden sind, denn was Wolfgang aus Rom, Neapel 2c. seiner Schwester schrieb, besteht meist aus Neckereien und Späßen, dagegen war ihm der Kopf voll von Arien zu seiner Oper, einer Symphonie, Contretänzen 2c. Am 8. Mai reisten sie nach Neapel, wo der Knabe vom Hofe auf's ehrenvollste empfangen wurde, und Ende Juni wieder nach Rom zurück. Am 8. Juli erhielt Wolfgang vom Papste Clemens XIV. das Ordenskreuz vom goldenen Sporn. „Du kannst Dir einbilden, wie ich lache (schreibt der Vater), wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere sagen höre." Nach ein paar Jahren ließ Mozart Kreuz und Titel fahren und wurde auch nie mehr (ganz im Gegensatz zu Gluck, der viel auf diese auch ihm gewordene Auszeichnung hielt) „Ritter Mozart" genannt.

In Bologna wurde dem 14jährigen Künstler eine neue Auszeichnung zu Theil. Die accademia Filarmonica daselbst nahm den Wolfgang unter'm 10. Oct. 1770 unter ihre Mitglieder auf, nachdem er den Choral der Antiphon zum Magnificat am 14. Sonntag nach Pfingsten „Quærite primum" I. Toni vierstimmig bearbeitet hatte. Mozart vollendete diese Aufgabe in einer halben Stunde (andere brauchten manchmal 2 und 3 Stunden), und verlegte den Cantus firmus in den Baß. Im Januar des nächsten Jahres ernannte ihn auch die Acad. Filarmonica in Verona unter Leitung des P. Fr. Ant. Vallotti zu ihrem Mitglied. Ueber Turin und Verona kamen Vater und Sohn im März 1771 wieder in Salzburg an.

Bald darauf wurde Wolfgang beauftragt, zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand

*) Der jetzige Bibliothekar des Conservatoriums in Bologna Caval. Parisini hat angefangen, den Briefwechsel Martini's zu ediren: bei dieser Gelegenheit werden interessante Details auch über die Mozart'sche Prüfungsarbeit zur Mittheilung gelangen.

**) Dieses vielbesprochene Miserere von Gregorio Allegri ist ein höchst einfacher Falsobordone-Satz, dessen sofortige Wiedergabe jedem Musiker beim ersten Anhören leicht fallen wird, wenn das Original unverändert bleibt. Da aber die Sänger der sixtin. Kapelle gerade bei den verschiedenen Miserere's je nach den zur Verfügung stehenden Gesangskräften, sowie bei jedem einzelnen Verse, je nach den Textesworten verschiedene Ornamente, Triller, Vorschläge, Erweiterungen u. s. w. „nach der Tradition" anwendeten, so war es keine leichte Aufgabe, das Miserere „nach dem Original", richtiger trotz der verschiedensten Verrenkungen in den einzelnen Versen aufzuschreiben. Im „Original" ist, wie ich wiederholt mit eigenen Augen prüfen konnte, von all diesen Abbellimenti (Schminke, Firlefanz, geschmackloser Zopf ist wohl die beste Uebersetzung) keine Spur zu entdecken. Benz veröffentlichte eine Reihe dieser Verunstaltungen in der Oberhofferschen Cäcilia, Jahrg. 1865, S. 47; siehe Mendelssohn's treffliches Urtheil in seinen Briefen, auch abgedruckt im gleichen Jahrgang der Cäcilia, Seite 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eine Serenata zu componiren. Während der kurzen Zeit, die er vom März bis August (im October sollte die Vermählung stattfinden) in Salzburg zubrachte, schrieb er auch, um seine Pflicht als Concertmeister zu erfüllen, eine lauretanische Litanei in Bdur für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel, ein Regina cœli in C für Solosopran, Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, und eine Symphonie in Gdur.

Im August 1771 reisten Leopold und Wolfgang wieder nach Mailand, wo Letzterer das Festspiel „Ascanio in Alba" für die Vermählung in unglaublich kurzer Zeit vollendete. Bei der Rückkehr nach Salzburg im Decbr. d. J. 1771 starb Erzbischof Sigismund und erst im März 1772 wurde Hieronymus Joh. Fr. v. Paula, Graf v. Colloredo, Bischof v. Gurk, als Nachfolger gewählt. Zu den Empfangsfestlichkeiten mußte Mozart die Parade-Oper „Il sogno di Scipione" componiren. In diesem Jahr machte Mozart außer ungewöhnlich vielen Symphonien auch die Litanei „de venerabili Sacramento" und ein Regina cœli (beide in Bdur) fertig, im Herbste dieses Jahres reiste er mit seinem Vater wieder nach Mailand, um eine neue Oper „Lucio Silla" zu componiren, die trotz mancher Unfälle so gefiel, daß sie über 20 Mal gegeben werden mußte. Ein Exultate für Solosopran in Fdur wurde ebenfalls in Mailand componirt.

Im Juli 1773 reiste Leopold mit Wolfgang nach Wien, wahrscheinlich um die Lage und Stellung seines Sohnes zu verbessern, aber ohne Erfolg. Das Jahr 1774 brachten sie fast ganz in Salzburg zu, wo Wolfgang viele Instrumental- und Kirchenmusik schrieb; unter letzterer auch die Messe in Fdur, für 4 Singstimmen, 2 Violin und Orgel. Zum Carneval 1775 mußte Mozart die komische Oper „La finta giardiniera" für München schreiben, wo bei seinem Aufenthalte auch Kirchenmusik von ihm aufgeführt und das oben erwähnte Misericordias Domini componirt wurde. Bei Gelegenheit von Hoffesten in Salzburg hatte Mozart die Festoper „Il re pastore" von Metastasio zu liefern.

Mozart's Stellung in Salzbnrg war nicht glänzend, und die Behandlung, welche ihm vom neuen Erzbischof zu Theil wurde, verletzte ihn tief.

Das verhältnißmäßig kleine Salzburg war eben dem hochstrebenden Geiste und Charakter Mozart's ungenügend, und wenn er auch in den Jahren, wo der Jugend leichtes Blut das Trübe und Schwere schnell vergessen macht, bei den verschiedenen Freuden und Unterhaltungen des vergnügungssüchtigen Städtchens gerne und mit vollem Herzen mitmachte, ja oft eine Hauptrolle spielte, so war ihm doch der Umgang, das geistige Leben daselbst zu wenig rege und gebildet, es beengte ihn, und er schrieb an Bullinger (einen Geistlichen und den innigsten Freund der Mozart'schen Familie, der im Jesuiten-Colleg zu München gebildet und in Salzburg beim Grafen Arco Instructor war), „er könne unmöglich in Salzburg vergnügt leben," und im Jahre 1779 an seinen Vater: „Ich schwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann — mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich." Schon die musikalischen Zustände Salzburgs, noch mehr aber die Eigenheiten des Erzbischofs Colloredo, waren hauptsächlich Schuld an dieser Unzufriedenheit. Außer Michael Haydn und Adlgasser waren keine hervorragenden Musiker angestellt; der Erzbischof begünstigte, wie alle Großen jener Zeit, die Italiener in blinder, verletzender Weise. Mozart wäre glücklich gewesen, wenn er von Sr. Excellenz nur Anerkennung gefunden hätte, aber der Erzbischof sagte ihm, daß Mozart nichts von der Musik verstehe und erst nach Neapel in's Conservatorium gehen müsse. Die Compositionen Wolfgangs wurden von Hieronymus oft in harten Ausdrücken getadelt, und wo der hohe Herr wegen des allgemeinen Lobes nicht tadeln konnte, schwieg er. Kurz, Hieronymus behandelte, wie Jahn bemerkt, Mozart aus Berechnung so schnöde. Als nun Vater und Sohn ein Gesuch beim Erzbischof um Urlaub zu einer Kunstreise einreichten, diese Bitte aber rundweg abgeschlagen wurde, verlangte Wolfgang nach reiflicher Ueberlegung seinen Abschied aus salzburgischen Diensten, den er auch in den ungnädigsten Ausdrücken erhielt.

Mit diesem Schritt des 20jährigen Jünglings beginnt eine neue Epoche in Mozart's Leben, und es dürfte jetzt an der Zeit sein, seine Leistungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik in dem Lebensabschnitte vom 10.—25. Jahre kurz zu beleuchten und folgende Fragen zu beantworten: 1) Wie war die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusik zur Zeit Mozart's in Salzburg beschaffen? 2) Billigte Mozart den herrschenden Geschmack, huldigte er ihm, verbesserte er ihn? 3) Welche kirchenmusikalischen Werke Mozart's aus dieser Zeit verdienen Beachtung?

I. Erzbischof Sigismund hatte viel auf Musik in der Kirche gehalten, ließ aber seine Musiker so ziemlich gewähren; weltliche Lustbarkeiten waren ihm zuwider. Hieronymus beschränkte den Gottesdienst auf höchstens drei Viertelstunden; war ein großer Freund von Sparsamkeit gegen Andere, selbst etwas musikalisch gebildet, und hatte sich den schlechten Geschmack der Italiener angeeignet, der durch Pracht und Glanz zu bestechen suchte. Brendel schildert in seiner „Geschichte der Musik" den Geist des mozart'schen Zeitalters, wie mir scheint, ganz trefflich in Folgendem: „Alle Wissenschaften und Künste emancipirten sich von dem Einflusse der Kirche, und ein neuer Weltzustand bereitete sich vor... Die insbesonders von Berlin ausgehende Aufklärung begann nach und nach in Deutschland sich zu verbreiten." Er zählt hieher noch die Naturwissenschafeen, die ausschließlich dem Weltlichen zugekehrten größten Dichter Deutschlands, die revolutionären, aus Frankreich importirten Ideen. Von Luther an durch Des Cartes, Spinoza, Leibnitz, Kant, Schleiermacher wurde die Kirche rationalistisch behandelt, Offenbarung und Ueberlieferung, mit einem Worte der echte Katholizismus machten dem Indifferentismus und Unglauben mehr und mehr Platz. „Betrachten wir dieses Resultat, so drängt sich unleugbar die Wahrnehmung auf, daß es ein tiefer Fall ist, den die Neuzeit gegenüber der Vorzeit gethan hat, es ist ein Sturz aus dem Himmel." — „Die kirchliche Kunst hat sich dem Leben und der Alltäglichkeit desselben genähert.... Es fehlt ihr nicht an Innigkeit und Wärme des Gefühls, wohl aber an Hoheit, himmlischer Ruhe, an Größe und Gewalt.... Auch die kirchliche Tonkunst hat mit dem Rationalismus in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Sturz in das Diesseits vollbracht und ist in ihren untergeordneten Erscheinungen namentlich hausbacken und dürftig."

Ueber die kirchenmusikalischen Formen, welche Mozart bereits ausgebildet vorfand, schreibt Otto Jahn, I. Bd., S. 435: „Dieselbe Schule, welcher die Oper ihre Entwicklung verdankte, die neapolitanische, hatte auch der Kirchenmusik eine Ausbildung gegeben, die im Wesentlichen von denselben Impulsen ausging und derselben Richtung folgte, wie dies bei der Oper der Fall war. Den Wendepunkt bildete die Einführung der selbstständigen Melodie, welche ohne Rücksicht auf ihre harmonische oder contrapunktische Behandlung an und für sich als Ausdruck einer mehr oder weniger erregten Empfindung ihre Bedeutung hatte, in die Kirchenmusik.... Die Kirchenmusik, wie sie vorzugsweise in der römischen Schule, deren Repräsentant bekanntlich Palestrina ist, ausgebildet war, hat den Charakter der Größe und Einfachheit wesentlich dadurch erreicht, daß sie den Chor der Singstimmen, wie viel deren auch angewendet sind, als ein ungetheiltes Ganze behandelt, in welchem kein einzelnes Glied an und für sich Bedeutung hat und als solches sich geltend machen kann, sondern wie aus einem treibenden Keim der Pflanze hervorwächst, und daß so das musikalische Kunstwerk aus einer Grundempfindung sich gestaltet, deren bildende Kraft stark genug ist, um in jedem Moment alles Einzelne vollständig zu durchdringen und zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Der Eindruck dieser Musik ist dem des Meeres vergleichbar, welches ohne Aufhören Woge auf Woge wälzt, von denen keine vor der andern sich auszeichnet, und doch gewährt der Anblick dieses scheinbar einförmigen Treibens den Eindruck des wechselndsten Lebens und einer nie ruhenden unversiegbaren Kraft, welche sich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampfe in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühle der Erhabenheit und Größe erfüllt ohne je zu sättigen oder zu ermüden. Dieser Charakter wurde verändert, sowie einer Melodie das Recht eingeräumt wurde, sich als Hauptmelodie geltend zu machen.... Allerdings wurde die Anwendung der strengen contrapunktischen Compositionsweise keineswegs von der Kirchenmusik ganz ausgeschlossen, im Gegentheil galt sie stets als Haupterforderniß und vorzüglicher Schmuck derselben;... allein es ist eben eine Form, die erst durch den Inhalt und den Geist, mit welchem sie beseelt wird, Charakter und Bedeutung erhält.... An sich ist die Form streng contrapunktischer Bearbeitung weder geistlich noch kirchlich, sondern sie wird es erst, wenn sie von diesem Geiste durchdrungen und in diesem Sinne angewendet wird.... Man hielt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die künstlerisch strengen Formeln für den Ausdruck des kirchlichen Wesens, wendete sie in einer rein äußerlichen, formelhaften Weise an, wobei man Gefahr lief, das künstlerische oder technische Verdienst einer gründlichen contrapunktischen Arbeit schlechthin mit kirchlichem Sinn und Geist zu identificiren....."

„Durch die freie Ausbildung der Melodie in der Oper und im weltlichen Gesange überhaupt war die Möglichkeit gegeben worden, der subjectiven Empfindung in ihren mannnigfachsten Nuancen und Steigerungen den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben. Die Wirkung auf das musikalische Publikum war außerordentlich.... Man betrat diesen Weg auch in der Kirchenmusik, sowohl mit dem reinen Eifer eines neu belebten künstlerischen Strebens, als mit dem unbefangenen Sinn einer Frömmigkeit, welche das Beste, was sie besitzt und leistet, zu heiligen glaubt, indem sie es der Kirche darbringt.... Die Kirche erwies sich gegen die freier sich entwickelnde Kunst tolerant, hielt dagegen mit unerbittlicher Strenge fest an den Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunst in ihrem Wesen wie in ihrer Form an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten.... Man gab auch den Zusammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmusik festgehalten hatte, indem sie, an die Intonation des Priesters (und die gregorianischen Gesänge) sich anschließend, ihre Motive daher entlehnte und die Behandlung derselben auf das altüberlieferte Tonsystem gründete. Indem man dafür die Freiheit durchaus selbstständiger Erfindung gewann, verzichtete man auf eine musikalische Symbolik, welche, zumal bei einer dem Cultus dienenden Kunst, schlechthin unersetzlich ist. Denn wenn auch späterhin noch mitunter einzelne Motive den Kirchentönen entnommen wurden, so hatte das keineswegs mehr dieselbe Bedeutung.... Die musikalische Bearbeitung ging hauptsächlich darauf hin, der erregten Empfindung und Leidenschaft einen starken und lebhaften Ausdruck zu geben.... War man einmal auf diese Bahn eingelenkt, so konnte es nicht fehlen, daß die im musikalischen Geschmacke immer stärker hervortretende Neigung für das sinnlich Reizende, für eine anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiete des Kirchlichen sich geltend machte.... Dazu die Herrschaft der Gesangkunst, Virtuosität... und wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik, abgesehen von manchen Unterschieden in der Behandlung des Formalen, dem Wesen nach auf derselben Stufe mit der Opernmusik und mit denselben Mitteln in gleichem Sinn und Geist wirken wie diese."

II. Wie verhielt sich Mozart dem herrschenden Geschmack gegenüber?

Dem Prinzip seines Vaters getreu, man solle nie die Gewissenspflicht verletzen oder sein Amt vernachläßigen, arbeitete Mozart den Forderungen und Wünschen des Erzbischofes gemäß. Daß ihm diese nicht zusagten, beweist die oben angeführte spöttische Bemerkung, Trompeten und Pauken dürfen bei keiner Messe fehlen. Wenn daher Göthe's Wort: „Die größten Männer hängen immer mit ihrem Jahrhundert durch eine Schwachheit zusammen", auch bei Mozart als Kirchencomponisten zutrifft, so wird Niemand bezweifeln, daß Mozart unter andern Verhältnissen für die Kirche Besseres und Größeres geleistet hätte, wenn er ganz seinem Künstlergefühle hätte folgen können, frei von äußerem Zwange gewesen wäre. Freilich wenn man bedenkt, daß die alten römischen und niederländischen Meister aus innerer Nothwendigkeit Kirchenmusik in Masse schufen, auch wenn dieselbe nicht zur praktischen Ausführung kommen konnte (ich erinnere nur an die unglaubliche Masse der großartigsten Compositionen von Palestrina und Orlando), so stehen die Componisten des 18. Jahrhunderts auch in dieser Beziehung weit zurück. Die Kirchencompositionen Mozart's verdanken ihre Entstehung ganz äußerlichen Bedürfnissen, wenn auch zugegeben werden kann und muß, daß er deßhalb nicht handwerksmäßig, sondern gerne und nach Kräften arbeitete. Mozart war in seiner Kritik über Kirchenmusik nicht gerade barmherzig oder blind, sondern geißelte, wo und wie er es für nöthig fand in Salzburg und Mannheim und a. O. Eine Messe des von Vielen so gerühmten Naumann z. B. kam ihm „sehr mittelmäßig" vor; dagegen schätzte er die meisten Compositionen Eberlin's und Mich. Haydn's sehr hoch. Ueber wie viele Componisten jener Zeit muß man das Urtheil fällen, welches Professor Bischof in Köln 1858 in Nr. 14 der Niederrhein. Musikzeitung über Jos. Haydn ausgesprochen: „Die Unkirchlichkeit seiner Messen (man darf alle 15 Messen dieses Meisters darunter verstehen) ist ebenso zweifellos wie die Aecht-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

heit seines Glaubens." Jahn schreibt I. Bd. S. 490: „Mozart war in einer Ansicht über Kirchenmusik befangen, welche, wie wir das jetzt ansehen, nicht die richtige war; allein sie war ehrliche Ueberzeugung und er meinte es ernst mit der Kunst in der Kirche." Interessant ist die Erzählung von Rochlitz in der A. M. Z., wie sich Mozart noch im Alter von 33 Jahren, nachdem er schon länger fast ausschließlich mit der Oper und weltlichen Musik beschäftigt, bei seiner Anwesenheit in Leipzig über kathol. Kirchenmusik geäußert haben soll. „Unersetzlicher Schaden, sagte Einer, daß es so vielen großen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist wie den alten Malern, daß sie nämlich ihre ungeheuern Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttödtende Sujets der Kirche wenden mußten." Ganz ungestüm und trübe wendete sich Mozart hier zu dem Andern und sagte — dem Sinne nach, obschon nicht auf diese Weise: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bei euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt, kann etwas Wahres darin sein, das weiß ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber, wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkeln aber drängenden Gefühlen hinsollte, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe (!?), wenn man die glücklich pries, die unter dem währenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfingen (?) und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: „Benedictus qui venit" etc. (?) dann ist's anders. Nun ja, das geht denn freilich durch das Leben in der Welt verloren, aber — wenigstens ist's mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder und steht vor einem und bewegt einem die Seele." — Er schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien und verweilte mit besonderem Interesse bei der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia als 14jährigen Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung (ich erinnere mich nicht, eines großen Krankenhauses oder einer ähnlichen Stiftung) zu componiren und an der Spitze der kaiserlichen Capelle selbst aufzuführen.*) „Wie mir da war! wie mir da war! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder — man treibt sich herum in dem leeren Alltagsleben!" An dieser Erzählung ist natürlich viel Willkürliches und Erdichtetes von Rochlitz, der nicht einmal mit dem katholischen Amte recht vertraut ist, und das Benedictus an die Stelle der Communion setzt, man sieht aber doch den Ernst, mit welchem Mozart katholische Kirchen-Musik behandelt wissen wollte, wie auch aus einem Briefe hervorgeht, welchen Mozart im Jahre 1783 an seinen Vater schrieb, und worin er klagt, „daß sich die Veränderung des gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht sein sollte — woher es denn auch kommt, daß man die wahre Kirchenmusik unter dem Dach — und fast von Würmern zerfressen findet." Merkwürdig ist auch, wie Mozart in Gesellschaft mehrerer Musiker über einen Componisten, der zur komischen Oper Talent gehabt haben soll, aber als Kirchencomponist angestellt war, urtheilte. „So einer kann nichts Rechtes dieser Art machen! Er hat keine Idee davon in sich." Er legte zur Beweisführung seiner Bemerkung unter das Kyrie und Gloria einer Messe dieses Mannes einen lustigen Text und ließ sie so von der Gesellschaft singen. Diese mußte lachend zugestehen, daß „es so besser zusammengehe". Man könnte fast sagen, Mozart habe sich selbst damit getroffen, denn gerade komische Figuren weiß er in seinen Opern meisterhaft zu zeichnen, und was er hier mit der Messe that, geschah ihm, wie wir noch hören werden, freilich nach seinem Tode, mit einer seiner Opern, aus der man vermittels Unterlegung kirchlichen Textes eine Messe machte. Wollte man das hier von Mozart angewendete Probemittel bei so manchen auf katholischen Kirchenchören rumorenden Piecen ausführen, so dürften viele derselben als durch und durch weltlich und unkirchlich erfunden werden!

*) Dieß wird die Messe sein, welche Mozart, wie oben S. 47 erwähnt, für das neue Waisenhaus im J. 1767 componirte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Daß Mozart, obwohl er im Praktischen dem allgemeinen Zeitgeist huldigte, dennoch auch in seinen Kirchencompositionen seine eigenen Vorzüge hat, darf nicht unerwähnt bleiben. Er weiß seinen Kirchencompositionen eine vollendete Form zu geben, wenn sie auch knapp sein muß, er weiß Maß zu halten im Gebrauch der Mittel, beziehungsweise der Instrumente, und versteht es, den hergebrachten Formen geniale Züge aufzuprägen. Aber wie schon bemerkt, sind diese Vorzüge nicht im Stande, seinen Kirchencompositionen auch den vollen Charakter des kirchlichen Ernstes zu verleihen, und wenn Brendel Mozart mit Göthe vergleicht, so kann man dieser Parallele beistimmen und bemerken: „Göthe versteht es, über Religion, Christenthum, und manchmal auch über die Gebräuche und das Wesen der Kirche Schönes und Geistreiches zu schreiben, er hat aber auch das Gegentheil gethan, und wie Göthe durch die eingestreuten religiösen Ergüsse noch nicht zum Prediger oder Theologen wird, so machen auch Mozart einzelne echt kirchliche Züge und Formen in seinen Compositionen noch nicht zum Kirchencomponisten."

„Die Kirchenmusik der großen Meister des schönen Styls steht mit ihren weltlichen Schöpfungen meist auf einer Stufe und athmet denselben Geist wie diese. Es ist wogende weltliche Leidenschaft, wie bei Göthe und Schiller.... Der Tadel trifft die Zeit, seltener die Einzelnen.... Ist eine Epoche einer bestimmten Richtung nicht günstig, so kann der Einzelne nicht verantwortlich gemacht werden, wenn er unter derartigen ungünstigen Umständen Höheres in dieser Sphäre nicht zu erringen vermochte."

Wenn aber die Richtung Mozart's in seinen meisten Kirchencompositionen zu bedauern ist, und sie ist es, so gilt diese Klage mehr noch von den Nachahmern, die sich in ihren Kirchen-Compositionen das Aeußere des Mozart'schen Styls zum Muster nahmen. Mozart selbst hatte die Kraft des Genies, die unglücklichen Verhältnisse wenigstens theilweise zu überwinden, obwohl er gleichfalls Opernmäßiges und Kirchliches verwechselte. Man hielt die geistvollen Züge, durch welche sich die Mozart'schen Kirchencompositionen von denen gleichzeitiger Meister vortheilhaft unterschieden, für die Grundlage des echten Kirchenstyls und arbeitete nach einem Schema. Solche Machwerke, alles Geistes und Lebens baar, voll heilloser Pedanterie und Seichtigkeit, sollen den echten, katholischen Kirchenstyl repräsentiren? Ich kann nicht umhin, auch hier wieder Brendel zu citiren, der das Unwesen in kräftigen Zügen schildert. „Wie die Kinder dem Vater gern zeigen, was sie gelernt haben, ihm ihre Fortschritte darlegen, so waren diese Componisten bemüht, dem lieben Gott all' ihre Kunststücke vorzumachen, nebenbei auch sich bei den Genossen dadurch in Respekt zu setzen..... Dieser Mangel eines tieferen Durchdrungenseins von dem Wesen der Aufgabe war es auch, wenn man sich für die Kirche immer noch ausreichend befähigt hielt, sobald man auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik — auf Gebieten, wo Genialität, wo Reichthum der Phantasie allein Erfolge sichern können — sich ohne Erfolg bemüht hatte. In der Kirche darf ja nicht applaudirt oder gezischt werden. Das Publikum kann sein Mißfallen nicht zu erkennen geben. So flüchtete man sich hinter dieses kirchliche Bollwerk, weil man hier nicht Gefahr lief, Fiasco zu machen."

Zur Charakteristik Mozart'scher Kirchencompositionen gehört auch die Untersuchung, welche Mittel Mozart in seinen Vocal- und Instrumental-Kirchencompositionen verwendet hat, ob er sie mit den gleichzeitigen Kirchencomponisten gemein hat, ob er zwischen den Ausdrucksweisen und -Mitteln seiner weltlichen und kirchlichen Musik unterschied.

Dem Chor widmet Mozart große Sorgfalt, muthet den Sängern nicht übermäßige Schwierigkeiten zu, und legt das Hauptgewicht in seinen meisten Compositionen auf einen wohlbesetzten Sängerchor, der ihm auch in Salzburg zu Gebote stand. Gar oft hat er Soli für Virtuosen geschrieben, und diese unterscheiden sich in Nichts von der Art, wie sie für Oper und Concert componirt wurden. Bei jeder Kirchencomposition ist die Orgelstimme sorgfältig beziffert (was meist durch den Vater geschah), wenn auch nicht obligat; Alt, Tenor und Baß sind bei Tuttisätzen durch Posaunen verstärkt, wodurch natürlich dem Sopran gegenüber ein Mißverhältniß entsteht. Als Orchesterinstrumente verwendet Mozart vorzüglich die Saiteninstrumente, 2 Violinen und Baß, letzterer stimmt meist mit dem Orgelbaß überein und wird in der Regel noch durch Bratschen verstärkt. Dem Chor und den Posaunen gegenüber wurden die Streichinstrumente bei der Ausführung so stark als möglich besetzt, oder mußten

Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich durch rasche, rauschende Figuren bemerkbar machen. Daß man Trompeten und Pauken bei einem feierlichen Hochamt nicht gerne vermißte, schrieb sich wie an den Höfen, so auch in Salzburg von dem Gebrauch dieser Instrumente bei allen Hoffesten her und man machte mit dem Unterschied einer weltlichen und kirchlichen Festfeier nicht viel Federlesens. Alle bloß äußeren Kraftmittel, wie z. B. jubelnde Fanfaren und Trompetenstöße verschmähte Mozart; solch Unwesen ist nie bei ihm zu finden. Von den übrigen Blasinstrumenten wendete Mozart die Oboe (auch manchmal Flöte) an als Unterstützung der Singstimmen, später erst selbstständig das Fagott meist als Baßverstärkung, und die Hörner als Verstärkung der Trompeten oder im Wechsel mit denselben. „Die freiere Behandlung und Gruppirung der Blasinstrumente den Saiteninstrumenten gegenüber, worauf der Bau des modernen Orchesters gegründet ist, kam in der Kirche erst durch den Einfluß der Oper zur Geltung."

III. „Welche kirchenmusikalische Werke Mozart's aus dieser Zeit (vom 10. bis 21. Jahre) verdienen Beachtung?"*) Wenn einzelne Kirchencompositionen Mozart s rühmend erwähnt werden, so geschieht dieß nur, um durch dieselben jenen vielen musikalischen Unsinn, der trotz aller Protestationen und Predigten von allen Seiten her immer noch auf katholischen Kirchenchören blosgelegt, ja feilgeboten wird, zu paralysiren durch eine Musik, die wenigstens in ihrer Factur gesund und originell, wenn auch nicht kirchlich im strengsten Sinne ist. Wenn einige seiner Kirchencompositionen empfohlen werden, so geschieht auch dieß aus Princip, da von zwei Uebeln das kleinere zu wählen ist. Wenn man aber die Kirchencomposition des Knaben und Jünglings ein Uebel nennt, so ist mit diesem Urtheile kein Stein auf das Grab des Meisters, des gereiften Mannes geworfen.

Als allgemeine Bemerkung sei über die Mozart'schen Messen hier schon erwähnt, daß sie von liturgischem Standpunkte aus unbrauchbar sind, weil der Text derselben besonders im Credo meist willkürlich verstümmelt, versetzt oder zusammengezogen ist.

An erster Stelle muß die Missa brevis in F-dur vom Jahr 1774 für 4 Singstimmen, 2 Violin und Orgel, bei Hoffmeister in Wien und Leipzig erschienen, genannt werden. Der „Meister" Mozart tritt uns hier zum ersten Male entgegen. Aus Anlaß dieser Messe bemerkt O. Jahn: „Man kann die Betrachtung kaum unterdrücken, daß Mozart, wenn er um diese Zeit in Verhältnisse gekommen wäre, die ihn frei und ungehindert sich hätten fortbilden lassen, als Kirchencomponist eine außerordentliche Höhe erreicht hätte." Die übrigen Messen sind alle unter dem Einflusse des Erzbischofs Hieronymus von Colloredo (auch beim Emser Congreß betheiligt!) componirt, und tragen auch den Charakter der „Arbeit" und der Rücksichten auf den erzbischöflichen Geschmack. „Das Anmuthige und Liebliche läuft Gefahr, weich und zierlich zu werden, die lebhafte Beweglichkeit wird leicht bedeutungslose Flüchtigkeit, und einzelne Momente, in denen der Meister sich seiner wahren Natur und Kraft bewußt zu sein scheint, treten aus ihrer ganzen Umgebung fremdartig hervor."

Von den beiläufig 17 vorhandenen Messen Mozarts sind wenige durch praktische Aufführung und Druck bekannt. Eine Messe in C aus dem Jahr 1776 ist mit willkürlichen Aenderungen bei Breitkopf und Härtel erschienen, eine andere in C aus dem Jahr 1779 ebenfalls dort. Bekannter sind Concertante in B, welche sich Mozart im Jahr 1780 nach München nachschicken ließ, „daß man ihn dort auch in diesem Style kennen lernen möchte," und eine Missa brevis in D, in Prag gestochen.*)

Es wirft ein eigenthümliches Licht auf die Ansichten über Kirchenmusik zur Zeit Mozarts und speziell über Mozarts Kirchencompositionen, daß dieselben nach seinem Tode zu Cantaten mit neufabrizirtem, oft sinnlosem und lächerlich phrasenhaftem Texte zusammengestoppelt und in dieser Form in Druck gegeben wurden. Solcher Cantaten existiren sieben und ist z. B. die 4te gebildet aus dem Kyrie und Gloria einer Messe in C-dur aus dem Jahre 1775 oder 1776, aus einem Theil der Motette Misericordias Domini, aus Stücken der C-moll Messe, die auch in dem Mozart'schen Oratorium „Davidde penitente" verwendet sind, und aus dem Magnificat einer C-dur Ve-

*) Siehe auch die oben erwähnte Broschüre von Witt S. 90 flg.

*) Die eingangs erwähnte Gesammtausgabe der Mozart'schen Werke bringt 15 Messen, 4 Litaneien, 3 Vespern, 3 Psalmen und 3 Nummern kleinerer geistl. Gesänge.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sper. Bei den Litaneien muß im Allgemeinen bemerkt werden, daß die Anwendung der durch die Oper ausgebildeten Formen deutlicher als in den Messen hervortritt, weil der Componist durch keine Cultushandlung beschränkt war, sich also länger frei bewegen konnte, und darum so recht aus vollem Herzen Musik machte. Gerade bei den Litaneien ist der Widerspruch zwischen Text und Musik greifbar, ja anstößig (wenn sich auch einzelne Worte wahr und empfindungsvoll ausdrücken lassen), sobald der Componist darauf ausgeht, subjective Gefühle in seiner Composition niederzulegen. Da von den 4 Mozart'schen Litaneien nur die in Es als solche bei André in Offenbach gedruckt und bekannt ist, die andern aber mehr oder minder als Cantaten verwendet wurden, so genügt die Bemerkung, daß sie de venerabili Sacramento betitelt ist, also nicht approbirten Text hat, und für volles Orchester geschrieben, „eine sorgfältig ausgeführte Musik" mit Soli 2c. untermischt, aber nicht kirchlich genannt werden kann.

Offertorien und Motettentexte hat Mozart viele componirt; „ja in Kirchen und Klöstern, die er auf seinen Reisen berührte, mögen manche kürzere Stücke von ihm, die er auf Ersuchen schrieb, noch hie und da vorhanden sein" (?!), im Buchhandel aber sind nur wenige zu haben. Die bekanntesten derartigen Compositionen sind: „Ein Regina cœli in C bei Artaria in Wien, ein Te Deum für 4 Singstimmen, 2 Violin und Orgel bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, ein De profundis in C-moll für 4 Singstimmen, 2 Violin und Orgel, wovon der Clavierauszug bei Trautwein in Berlin erschienen ist, Inter natos mulierum für 4 Singstimmen, 2 Violin und Orgel bei Aibl in München, herausgegeben von Dr. Schafhäutl; das Misericordias Domini bei Peters in Leipzig, Sancta Maria in F-dur für 4 Singstimmen, Saitenquartett und Orgel bei André in Offenbach. Unter diesen Tonstücken hat das Offertorium „Inter natos mulierum" eine charakteristische Entstehungsgeschichte. Als Knabe war Mozart öfter im Kloster Seeon und hatte dort den P. Johannes recht lieb gewonnen, kletterte gern an ihm empor, streichelte ihm die Wangen und sang dazu: „Mein Hansen, liebs Hanserl, liebs Hanserl."

Mozart schickte ihm etwas später das bezeichnete Offertorium als Namenstagspräsent und nach einer freudig erregten Einleitung bringt er seine improvisirte Melodie mit den Worten Joanne Baptista in Verbindung. Jahn nennt dieß „einen liebenswürdigen Zug eines kindlichen Gemüthes" und das Offertorium „ein schönes Musikstück".

Das Misericordias Domini wurde früher erwähnt. Aus der reichen Literatur, welche Mozart schon in so frühen und wenigen Jahren geliefert hat, ergibt sich die staunenswerthe Fruchtbarkeit seines Genie's und die Sicherheit und Leichtigkeit, womit er die verschiedensten Formen musikalischer Darstellung behandelt. Wenn man aber bedenkt, daß Mozart durch die frühzeitige Beschäftigung mit der damals üblichen, dem Opernstyl huldigenden Kirchenmusik zu dem Meister in der Oper herangebildet wurde, als welcher er sich beiläufig von seinem 20. Jahre an gezeigt hat, so wird man bei der freisinnigsten Ansicht über Kirchenmusik zugestehen müssen, daß Mozart's und seiner Nachahmer Kirchenstyl nicht dazu angethan ist, als Norm für wahre Kirchenmusik zu gelten und die Aufgabe derselben zu erfüllen, welche unbestritten darin besteht: „als ein Theil des kirchlichen Cultus, im Anschluß an die Liturgie und die Vorschriften der Kirche (nicht durch willkürliche und subjektive Auffassung der Textesworte), die Ehre Gottes und die Erbauung der Gläubigen (nicht etwa das Wohlgefallen an der Musik als solcher oder den Beifall und die Unterhaltung der Zuhörer) zu bewirken. „Ich schließe diese Abtheilung mit den Worten von Ambros:*) „Mozart ist zuweilen von seinem Sinne für Wohllaut verleitet worden, ganz naiv Etwas einzuschmuggeln, was mehr Ohrenschmaus als Erhebung des Geistes und Herzens ist, und das nicht darum tadelhaft erscheint, weil es Ohrenschmaus, sondern weil es nur Ohrenschmaus ist."

Nehmen wir nun die biographischen Notizen über Mozarts zweite Lebenshälfte wieder auf, so ist dieselbe an Wechselfällen und interessanten Charakterzügen viel reicher als die erste, aber für unsere Zwecke können sie nur summarisch skizzirt werden, da Mozart mit dem ersten Austritte aus erzbischöflichen Diensten ganz andere Bahnen einschlug, die ihn wenig mehr zu kirchenmusikalischen Schöpfungen veranlaßten. Aus salzburgischen Dien-

*) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sten ausgetreten, waren die Pläne der Mozart'schen Familie dahin gerichtet, daß Wolfgang an einem angesehenen Orte eine seinem Talente und seinen Leistungen entsprechende feste Stellung erhalte. Dazu konnte Wolfgang am ehesten kommen, wenn er als Künstler an die verschiedenen fürstlichen Höfe reiste. Der Vater konnte seiner Stellung halber dieses Mal den Sohn nicht mehr begleiten, allein wollte er den 21jährigen Jüngling nicht in die weite Welt lassen, es mußte also die Mutter mitreisen, um die äußeren Bedürfnisse und Sorgen zu leiten, und den theuern Sohn zu überwachen. Mutter und Sohn traten im September 1777 die (für Wolfgang) fünfte Kunstreise an. In München konnte Wolfgang, wie der Vater schon vorausgesehen hatte, beim Churfürsten keine feste Stellung erlangen. Nach etwa 20 Tagen reisten sie nach Augsburg, wo sie die Verwandten von väterlicher Seite besuchten. Dort producirte sich Wolfgang auch mehrere Mal auf der Orgel, und als ihn der berühmte Claviermacher Stein verwundert fragte, wie er auch die Orgel, die eine vom Clavier so verschiedene Spielart habe, spielen wolle, antwortete Mozart: „Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente." Als ihm aber Stein längere Zeit zugehört, sprach er: „Das glaube ich, daß Sie gern Orgel spielen, wenn man so spielt."

Das nächste Reiseziel war Mannheim, die Residenz des Churfürsten Carl Theodor. Mannheim galt damals als die Musterschule für Musik, „das Paradies der Tonkünstler". Die gewiegtesten Musiker befanden sich dort: Holzbauer, Abbé Vogler, Cannabich ꝛc. Daß Mozart in Mannheim bald bekannt wurde, läßt sich denken; aber trotz des Ruhmes und der Auszeichnungen, die er von Seite des Hofes und der Musiker genoß, und obwohl er den natürlichen Kindern des Churfürsten Musikunterricht ertheilen durfte, waren seine und seiner Freunde Bemühungen, eine Anstellung an der churfürstlichen Kapelle zu erhalten, vergebens.

Daß man sich in Mannheim um echte Kirchenmusik weniger bekümmerte, zeigt ein Blick auf das Hofleben daselbst, und auch Mozart war mit dem dort üblichen Kirchenstyl nicht zufrieden, „weil man dort Alles für Instrumente schreiben müsse, da die Vokalstimmen so schlecht seien." „6 Soprani, Alti, 6 Tenori, 6 Bassi zu 20 Violini und 12 Bassi verhält sich just wie 0 zu 1, nicht wahr, Hr. Bullinger? Dieß kommt daher, die Wälschen sind hier jetzt miserabel angeschrieben.... Die etliche Buben, die sie haben, sind elendig, und die Tenori und Bassi wie bei uns die Todtensinger." Die Organisten in Mannheim und ihr Orgelspiel kommen noch viel schlimmer weg. Auf Abbé Vogler ist Mozart gar übel zu sprechen, und man muß seine harten Urtheile der Gereiztheit zuschreiben, mit der das ganze Mannheimer Musikpersonal über den streng die äußeren Vorschriften seines Standes erfüllenden Geistlichen redete. Es ist nicht möglich, hier auf eine Kritik der Gesinnungen Vogler's über Kirchenmusik einzugehen; daß er aber ein ausgezeichneter Künstler war und durchaus moderner Richtung huldigte, haben unter seinen vielen Schülern die zwei berühmtesten, Carl Mar. von Weber und Meyerbeer, bewiesen. Der einzige Peter Winter war dem armen Abbé Freund und Gesellschafter unter den Musikern.

In Mannheim verliebte sich Wolfgang ernstlich in die Aloysia Weber, Tochter des Theater-Souffleurs. Sie war eine ausgezeichnete Sängerin, und Mozart suchte sie im Gesange noch weiter auszubilden; ja der schwärmerische Jüngling faßte den abenteuerlichen Plan, mit der Weber'schen Familie nach Italien zu reisen, der Vater aber verwies ihm diese Unbesonnenheit auf's strengste.

Da die pecuniäre Stellung Mozarts in Mannheim durchaus nicht glänzend war, reiste er mit seiner Mutter nach Paris, unterrichtete dort mehrere adelige Personen und schrieb eine Symphonia für das Concert Spirituel, erhielt aber auch hier keine feste Stellung. Schmerzlich berührte ihn der Tod seiner Mutter im Jahre 1778, die er in Paris begraben lassen mußte, und rührend ist der Trost, den der junge Sohn seinem Vater zu geben weiß.

Wider seinen Willen und nur auf die dringendsten Vorstellungen seines Vaters, und da ihm auch von Seite des Erzbischofs Anerbietungen gemacht wurden, trat Mozart nochmals in salzburgische Dienste. Die Rückreise von Paris verzögerte Mozart in auffallender Weise und versuchte noch allerlei, um unterwegs eine bessere Stellung zu erhalten. Carl Theodor war unterdessen nach München gezogen und hatte beinahe die ganze Musikkapelle mitgenommen. Salzburg, der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Bettelort" und die Einwohner, der Charakter des Erzbischofs sagten dem vielgereisten 23jährigen Manne nicht recht zu, doch lieferte er als „Concertmeister, Hof- und Domorganist" viele Instrumental- und manche Kirchenmusik im Geschmacke und nach den Verhältnissen des erzbischöflichen Hofes.

Von den größeren Kirchencompositionen dieser Jahre, 2 Messen in C-dur, sagt O. Jahn: „Sie sind ganz nach dem vorschriftmäßigen Zuschnitt, nicht zu lang, nicht zu ernst, ohne jedoch auffällig leicht zu werden, in keiner Hinsicht schwer und bedeutend, vielmehr durchaus bequem, und schließen sich ihrem Inhalt und der technischen Behandlung nach ganz den früheren, bereits näher charakterisirten an; ... es ist wie die Hofuniform ... es durfte eben nicht anders klingen."

Aus diesen Jahren sind auch einige Vespern Mozarts bekannt. Nachdem man sich von der kirchlich vorgeschriebenen Gesangsweise der Antiphonen ꝛc. emancipirt hatte, ließ man auch in den Psalmen die Kirchentöne fallen und machte über die Textesworte nach Herzenslust Musikstücke von mäßiger Länge. Die Vespern Mozarts stehen, was den Werth der Musik anbelangt, in mancher Hinsicht höher als die Messen. Wollte man das Princip der modernen Kirchenmusik, die durch die Worte hervorgerufenen subjectiven Gefühle musikalisch ausdrücken zu wollen, bei den Vespern praktisch ausführen, so würden die Schwierigkeiten geradezu unbesiegbar sein. Die Zeit Mozart's begnügte sich damit, bei besonders in die Augen springenden Textesstellen charakteristische Motive zu erfinden und in die fortlaufende Musik zu verweben, während die alten Meister des klassischen Kirchenstyls sich in Form und Ausführung ihrer harmonischen Compositionen zu den Vesperpsalmen strenge an die im gregorianischen Choral gegebenen Normen hielten. Bei Besprechung der Mozart'schen Vespern vermuthet Jahn, daß manche ernste, gewichtige Themate und Motive in denselben dem gregorianischen Choral entnommen seien, aber er täuscht sich wenigstens in denen, welche er anführt. (Bei Angabe der Choraltöne auf S. 378 im II. B. muß auch statt des Sopran- der Violinschlüssel stehen.)

Mozart folgte in Salzburg auch seiner Neigung, Opernmusik zu schreiben, und componirte unter Anderem die Musik zu dem heroischen Drama „Thamos, König von Aegypten". Diese Composition ist deßhalb merkwürdig, weil die großartigen Chöre in demselben von Mozart selbst später einen pomphaften lateinischen Text zum Gebrauche für die Kirche erhielten, der auch deutsch übersetzt wurde. Diese Chöre sind als Hymnen auf den Kirchenchören weit verbreitet. Die Musik ist glanzvoll, großartig, feierlich und unterscheidet sich von der gleichzeitigen Kirchenmusik Mozarts, aber sie trägt, wie Jahn bemerkt, die „theistisch-humanistische Tendenz, welche sich in jener Zeit so vielfach geltend macht", und auch in der Zauberflöte wiederkehrt. Der lateinische Text beginnt beim

1. Splendente te Deus discussa tristis est nox etc.,

beim 2. Ne pulvis et cinis superbe te geras etc.

Der Text des ersten Satzes erinnert lebhaft an die Zauberflöte: „Schon strahlt den Morgen zu verkünden" ꝛc.

Von München aus erhielt Mozart auch den Auftrag, die Oper „Idomeneo" zu schreiben, und er reiste im November 1780 dorthin, um die Musik ganz fertig zu machen und einzustudiren.

Im März 1781 citirte der Erzbischof von Salzburg, der mit seinem ganzen Hofe für eine Zeit lang nach Wien gereist war, auch den Wolfgang Mozart dahin, um mit dem ausgezeichneten Componisten und Virtuosen, der ja in seinen Diensten stand, zu glänzen. So gern Mozart in Wien gewesen wäre, unter diesen Verhältnissen war ihm der Aufenthalt lästig, er beklagte sich über Zurücksetzung, über karge Bezahlung, daß er mit den Kammerdienern essen müße, daß ihm der Erzbischof gegen das Publikum ein Lichtschirm sei ꝛc. Der Erzbischof erlaubte ihm nicht, zu seinem Ruhme eine musikalische Academie zu geben, und beabsichtigte auch, seine Musiker nach Salzburg zurückzuschicken. Mozart hätte also von Wien in das verhaßte Salzburg zurückkehren müssen, ohne sich in der Gunst des Wiener Publikums festsetzen zu können. Endlich riß Mozart die Geduld, als er einmal vom Erzbischof grob und rücksichtslos behandelt wurde, und er erklärte selbst seinen Austritt; ein Kammerherr des Erzbischofs gerieth darüber so in Zorn, daß er nach etlichen rohen Schimpfworten den Künstler mit einem Fußtritt zum Vorzimmer hinauswarf!

Durch diese kühne That hatte sich Mozart mit einem Schlage dem ungewissen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Glücke in die Arme geworfen; der Vater war schrecklich verstimmt, allein der sonst willige Wolfgang hörte nicht mehr auf seine Klagen. Wolfgang war nun auf Musikunterricht und den Ertrag seiner Compositionen angewiesen. Als erste Oper schuf er in Wien „Belmont und Constanze, oder die Entführung aus dem Serail". Bei Belmont hatte er gleichsam sein eigenes Herz geschildert, denn er war Bräutigam und heirathete, obwohl der Vater sich mit aller Gewalt gegen diese Wahl sträubte, die Schwester seiner frühern Geliebten Aloysia (welche Mozart vergessen und den Schauspieler Lange geheirathet hatte), die Constanza Weber im August 1782. Die Ehe scheint recht glücklich gewesen zu sein, soweit sie nicht durch die Sorgen um die Existenz getrübt wurde. Mozart wollte Reisen machen, besonders nach England, um irgendwo eine feste Anstellung zu finden. Da aber der Plan dem Kaiser bekannt wurde, suchte er Mozart an Wien zu fesseln und gab ihm die Stelle eines Kammermusikus mit 800 fl. Gehalt. Etwas später, nach dem Tode Josephs II., bat Mozart, dem Kapellmeister an der Stephanskirche adjungirt zu werden, um nach dem Tode desselben seine Stelle zu erhalten, und sich „eines hochweisen Stadtmagistrates Rücksicht durch 'wirkliche Dienste zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Anderen mich befähigt halten darf."

Mozart kam in Wien durch seine eminenten Leistungen natürlich mit aller Welt in Berührung und war auch wegen seiner neidlosen Gefälligkeit, lebenslustigen Natur und seines liebenswürdigen Charakters überall gern gesehen. Aber zu Vermögen konnte er's nie bringen, hatte vielmehr mit seiner Frau ziemlich viele Geldverlegenheiten durchzumachen. Dieß mochte ihn auch bewegen, am Anfange der achtziger Jahre in den Freimaurerorden zu treten. wo ein Bruder dem andern aus der Noth half. Die polemische Stellung, welche derselbe gegen Geistliche und Mönche ꝛc. einnahm, stieß Mozart nicht zurück, denn am Erzbischof glaubte er nicht viel Priesterliches kennen gelernt zu haben, und die Geistlichen waren mit ehrenvollen Ausnahmen eben nicht achtunggebietend; Abbate Varesco in Salzburg und Andere sahen ja ihren Lebensberuf in der Dichtung anziehender, wenn auch zweideutiger Opernlibrettos ꝛc. Daß Mozart eifriger Freimaurer war, beweist die Trauerrede, welche ihm seine Loge „zur gekrönten Hoffnung" hielt, die mancherlei Compositionen, Cantaten, Chöre ꝛc., welche er für bestimmte Festlichkeiten verfaßte, und vor Allem die „Zauberflöte", welche im Jahre 1785 entstand. In einem Briefe an seinen kranken Vater vom Jahre 1787 (im Jahre 1785 war auch dieser in Wien Freimaurer geworden und starb 1787) schreibt Mozart: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen" ꝛc.

Ehe Mozart verheirathet war, hatte er „in seinem Herzen das Versprechen" gethan, wenn er Constanze als seine Frau nach Salzburg bringen werde, dort eine neu componirte Messe aufzuführen, doch brachte Mozart nur Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz zu Ende und führte sie auch dortselbst auf. Dieß ist die im großartigen Style angelegte C-moll-Messe, herausgegeben von André in Offenbach. Da sich Mozart in dieser Zeit Händel, Bach und andern älteren Meistern mit Begeisterung zugewendet hatte, so sind in dieser Messe Spuren davon zu finden, aber sie trägt noch ganz den Charakter des Studiums und viel Bravourmäßiges. Wäre hier das Gelübde nicht die Triebfeder zum Schreiben gewesen, so würde Mozart vom Jahre 1783 bis zu seinem Todesjahr Nichts mehr für die Kirche componirt haben, da Kaiser Joseph im Jahr 1783 die figurirte und Instrumentalmusik in den Kirchen Wiens untersagte (außer wenn der Erzbischof in der Hofkapelle und im Stephansdom pontificirte) und statt dessen deutsche Volksgesänge einführte; was freilich nicht behagen wollte.*) Im Jahre 1785 verwendete Mozart Stücke dieser unvollendeten Messe zu dem Oratorium Davidde penitente.

*) Siehe über ähnliche Vorgänge im Mainzischen den Artikel von Selbst, Cäc.-Kal. 1881, und die Broschüre von Zeller „Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Rottenburg", Pustet 1886.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wenn wir jetzt noch ein paar Blicke auf das musikalische Leben Mozarts in Wien nach chronologischer Ordnung werfen, so können wir zum Schlusse über den Schwanengesang Mozarts, das Requiem, und über seinen Tod berichten. Die reiche Gelegenheit, Musik zu machen und zu schaffen, ließ sich Mozart nicht entgehen, er schrieb in den Jahren 1781—1791 für Clavier, mit und ohne Begleitung, seine Quartetten und Quintetten, Symphonien und Concerte, Harmoniemusiken und Opern. Da entstand außer „Belmont und Constanze", der „Schauspieldirector" (1786), der aber bei der ersten Aufführung durch die Ränke des Personals durchfiel, im Auftrage des Kaisers „Figaro's Hochzeit" im nämlichen Jahre. Da Figaro in Prag sehr gut aufgenommen wurde, beschloß Wolfgang, für die Prager eine Oper zu schreiben, den „Don Juan" im Jahre 1787, der in Wien abermals durchfiel. In den Jahren 1787 u. ff. bearbeitete Mozart mehrere Händel'sche Oratorien, unternahm 1789 eine Reise nach Berlin, Dresden, Leipzig, Potsdam, ohne jedoch seine äußere Lage zu verbessern, uud schrieb im Auftrag des Kaisers die Oper „Così fan tutte", oder „Weibertreue". Mit dieser Oper trieben Leute, die dem Geschmack der Oper auch in der Kirche huldigten, ein eigenes Spiel. Zulehner in Mainz hatte in seiner Sammlung eine Messe in C-dur, welche den Namen Mozart trug und von Zulehner „Krönungsmesse" betitelt wurde. Diese Messe ist, das Credo ausgenommen, aus lauter Stücken obengenannter Oper zusammengesetzt, nur mit einigen Abänderungen in Tonart und Instrumentation!

Im Jahre 1790 reiste Mozart, um seine pecuniären Verhältnisse wo möglich zu sichern, zur Kaiserkrönung nach Frankfurt, kehrte aber, ohne seinen Zweck errreicht zu haben, nach Wien zurück.

Das letzte Lebensjahr Mozarts ist merkwürdig reich an großartigen musikalischen Schöpfungen. Wie im Vorgefühle seines Todes raffte der Meister gleichsam die letzten Kräfte zusammen, oder vielmehr, gerade die übermäßigen geistigen und körperlichen Anstrengungen brachten dem in vollster Blüthe stehenden Manne und Künstler den Tod.

Im Juni 1791 schrieb Mozart in Baden, wo seine Frau öfters die Bäder gebrauchte, für den dortigen Chorregenten das wunderliebliche Ave verum corpus zu 4 Singstimmen, Saitenquartett und Orgel. Dieß kleine Tonstück ist das lieblichste und glaubensvollste unter allen Kirchenwerken Mozarts und wird jeden Hörer an Ort und Stelle ergreifen und rühren.

Schikaneder, ein geborner Regensburger, der nach abenteuerlichen Lebensverhältnissen ein Volks-Theater in Wien leitete, bat Mozart, durch eine Musik zu einer glanzvollen Oper ihn aus seiner bedrängten Lage herauszureißen. Schikaneder hatte in den Text der ägyptischen Zauberoper auch die Freimaurerei verflochten, und Mozart machte sich mit aller Liebe an den Gegenstand. Während dieser Arbeit erhielt Mozart von einem unbekannten Boten einen Brief, in welchem er nach schmeichelhafter Anerkennung seiner Leistungen gefragt wurde, um welchen Preis und in wie langer Zeit er ein Requiem schreiben wollte. Mozart äußerte sich seiner Frau gegenüber, daß ihm dieser Auftrag ganz willkommen sei, und daß er ein Werk liefern wolle, das Freunde und Feinde auch nach seinem Tode noch studiren sollten. Er erklärte sich ohne bestimmte Terminangabe bereit zur Arbeit, worauf der Bote den bedungenen Preis von 50 Dukaten sogleich bezahlte und für die fertige Arbeit eine Zulage versprach. Dieser Bote war Leutgeb, der Verwalter des Grafen Walsegg, welch Letzterer die Bestellung deßhalb so geheimnißvoll machen ließ, um die Partitur abschreiben und die Musik als sein Werk aufführen zu können, was er auch wirklich that.

Ehe Mozart an diese neue Arbeit gehen konnte, erhielt er Mitte August von den Pragern den Auftrag, zur Krönung Leopolds II. als böhmischen Königs die Festoper La Clemenza di Tito zu schreiben und zwar in einigen Wochen. In 18 Tagen war die Oper componirt und einstudirt, denn Mozart hatte im Wagen skizzirt und Abends im Gasthaus die Ausarbeitung gefertigt. Er war schon unwohl nach Prag gekommen, wurde dort durch die übermäßige Anstrengung noch mehr geschwächt, und kehrte darum leidend nach Wien zurück, wo er seine Zeit zwischen der Zauberflöte und dem Requiem theilte. Am 28. Septbr. brachte er erstere fertig und dirigirte auch die ersten zwei Aufführungen. Die Oper trug seinen Namen bald durch ganz Deutschland. Nun ging

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mozart mit aller Energie an das Requiem, ja erklärte einmal, bis diese Arbeit vollendet sei, könne er durchaus an nichts anderes denken. Der kranke Zustand mehrte die trübe Stimmung, welche ihn beherrschte, und Mozart sagte einmal zu seiner Frau im Prater mit Thränen im Auge, daß er das Requiem für sich geschrieben habe. Der Gedanke, daß man ihm Gift beigebracht, verfolgte ihn unaufhörlich, und die Frau nahm ihm, um ihn wieder aufzurichten, die Partitur des Requiem weg. Mozart erholte sich auch noch etwas und dirigirte am 15. Nov. in der Loge eine Cantate, welche er selbst componirt hatte. Der Beifall, den selbe fand, verscheuchte ihm die Gedanken von Vergiftung und gab ihm wieder Lust zur Arbeit. Die Frau gab ihm daher das Requiem wieder; nach wenigen Tagen jedoch kam auch die trübe Stimmung, dazu Abnahme der Kräfte, Geschwulst an Händen und Füßen u. A. Auf seinem Krankenlager beschäftigte ihn die Zauberflöte, und er wünschte sie noch einmal zu hören. Am Requiem arbeitete er fleißig, ließ sich einen Tag vor seinem Tode die Partitur auf's Bett bringen und sang selbst die Altstimme. Als die Sänger zum Lacrimosa kamen, fing Mozart heftig zu weinen an, und legte die Partitur bei Seite. Um ein Uhr Nachts am 6. Dec. 1791 war Mozart eine Leiche; der Geistliche, welchen man aufgefordert hatte, dem Kranken die letzte Oelung zu geben, weigerte sich zu kommen, weil Mozart *selbst* ihn nicht rufen ließ. Beim Leichenbegängniß war so heftiges Regenwetter, daß die wenigen Freunde, welche Mozarts Leiche begleiteten, auf dem Wege umkehrten, und also Niemand am Grabe gegenwärtig war. Der Sarg wurde wegen Armuth des Verstorbenen in ein Massengrab gesenkt, und dieß erhielt nicht einmal ein Kreuz, weil die Wittwe Mozarts glaubte, daß die betreffende Pfarrei für ein solches sorgen werde. So ist jetzt, trotz vieler Bemühungen, *Mozarts Grabesstätte nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen.*

Und nun das Requiem! Es war nicht fertig geworden; die Wittwe fürchtete also das vorausbezahlte Honorar wieder zurückgeben zu müssen, und bat daher Süßmayr, einen Schüler Mozarts, der den Meister in letzterer Zeit bei seinen Arbeiten unterstützt hatte und durch ihn mit seinen Intentionen bekannt wurde, die Arbeit zu vollenden. Vollständig vom Meister ausgearbeitet ist im Mozart'schen Requiem nur der Introitus und das Kyrie, sowie die beiden Sätze des Offertoriums „Domine Jesu" und „Hostias". Vom „Dies iræ" waren nur die Singstimmen vollständig ausgeschrieben, der Baß mitunter beziffert, die Instrumente, wo sie eigenthümlich hervortreten sollten, nur angedeutet. Mit den Worten „qua resurget ex favilla judicandus homo reus" hatte Mozart aufgehört zu schreiben und zu schaffen. Alles Uebrige *ist von Süßmayr.*

Was nun die Auffassung und die Ausdrucksweise des kirchlichen Textes in Mozarts Requiem anbelangt, so ist dieselbe unbedingt großartig zu nennen. Der Künstler durchdringt den Text mit der ganzen Macht seiner Seele, aber seine Trauer wird leidenschaftlich, sein Schmerz namenlos, sein Flehen heftig, der Gedanke an das Gericht schüttelt seine innersten Nerven. In seinem Kyrie wird der Ruf um Erbarmung zum schmerzlichen, hoffnungslosen Nothschrei der von großer Schuld beladenen Seele, da sie vor den Richter muß. Es ist nicht die wehmüthige Erinnerung an theure Entschlafene, die dem Sänger flehende Töne eingegeben hätte. Stärker, glaube ich, konnte der Widerspruch mit dem Willen der Kirche und dem Wesen des hl. Meßopfers nicht ausgedrückt werden, als es Mozart im Kyrie gethan. In der für den Dramatiker so reichen Sequenz Dies iræ hat auch Mozart seine ganze Kraft und Seele niedergelegt, so weit er die Composition fertig brachte. Es würde zu weit führen, die Auffassung der einzelnen Gedanken unserer wunder- und schreckenvollen Sequenz von Seite Mozarts anzuführen und zu beleuchten. Es genüge die Bemerkung, daß einzelne Stellen in Bezug auf dramatischen Ausdruck wahrhaft unübertroffen und unerreichbar zu nennen sind, wie das Recordare, Oro supplex, Rex tremendæ etc. Das Offertorium ist würdevoll, künstlerisch vollendet, besonders der zweite Theil Hostias gesammelter und ruhiger, das Ganze ausdrucksvoll, überraschend und spannend. „Wenn Mozart nichts anderes componirt hätte, als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem, pflegte J. Haydn zu sagen, wäre er schon dadurch unsterblich geworden"; und Jahn schreibt: „Wir dürfen sein Wort wiederholen, daß er das Requiem für sich geschrieben habe: es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künst-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:27 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal." Doch kirchlich-liturgischen Charakter hat dasselbe nicht, und das Kirchliche schien Mozart bei seiner Arbeit mehr als Erinnerung vergangener Zeit aufzutauchen, er ist selbst nicht dabei betheiligt und davon ergriffen, „und sein religiöser Aufschwung (bemerkt Brendel) will im Ganzen nicht viel mehr sagen, als bei Göthe die Hinneigung zum Christenthum in den letzten Jahren seines Lebens. Mozart war, wie Göthe, überwiegend weltlich gesinnt."

Ulibischew entwirft folgendes Bild des Charakters und der Persönlichkeit Mozarts:

„Leicht entzündbare Sinne und ein philosophischer Geist, ein von Zärtlichkeit überfließendes Herz und ein für den Calcul wunderbar organisirter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannigfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein sanguinisches Temperament charakterisiren, auf der anderen Seite diese hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, diese Tyrannei einer ausschließlichen Leidenschaft, diese Tod bringende Uebertreibung der geistigen Arbeit, welches die Attribute der melancholischen Temperamente sind, den Tag über vom Strudel sich hinreißen lassend, in dem er lebte, die Nacht beim Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon Inspiration bis zur Morgenröthe angezündet hielt; abwechslungsweise überspannt und ausschweifend, hypochondrisch und drollig, devoter Katholik und lustiger Zechbruder. — Dieser Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Mensch, weil er der Universalmusiker war, der seiner Kunst mit einer bis zur Selbstaufopferung gehenden Willenskraft oblag und in allem Andern als der lebendige Widerspruch und die personificirte Schwäche sich zeigte."

Was Mozart als Kirchencomponisten anbelangt, so ist er besser als seine Zeit, seine Zeit aber in Bezug auf musikalischen Geschmack tändelnd, oberflächlich, ja geistlos. „Die Spätrenaissance mit ihrem Gewimmel vergoldeter, farbenbunter Details, ihrer weltlichen Pracht und ihrer eigenthümlichen Verwendung constructiver Bauformen der klassischen Zeit zu rein decorativen Zwecken (schreibt Ambros) findet eine Art Gegenbild in den Kirchenwerken Haydn's und Mozart's, deren geistlose Nachahmer dann vollkommen das Rococo repräsentiren."

Im Jahre 1862 publicirte Dr. Ludw. Ritter von Köchel das chronologisch-thematische Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozart's und schreibt im Vorworte: „So lange in der Musik — Originalität, Reichthum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmuth, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohllaut und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntniß der musikalischen Architektonik und überall herrschendes Maaß dem Komponisten Anspruch auf dauernden Ruhm gewähren, darf man um die Unvergänglichkeit des Namens W. A. Mozart nicht besorgt sein."

Diese Anschauung theilt auch die Red. des K. M. Jahrbuches und glaubt nur zur Vermeidung von Mißverständnißen beifügen zu müßen, daß die erwähnten Eigenschaften bei den weltlichen Kompositionen Mozart's, seinen Opern, Symphonieen, Quartetten, Sonaten ꝛc., weniger jedoch bei den im unreifen Alter geschriebenen, verhältnißmäßig wenigen Kompositionen für die Kirche sich vorfinden. Mit diesen Worten glaube ich das Andenken Mozart's geehrt zu haben.

Sind zum Lobe Gottes auch Gesänge zulässig?

Der schweizerische Reformator Zwingli kam einstens in den versammelten hohen Rath von Bern und trug singend die Bitte vor, man möge doch Gesang und Musik aus der Kirche fortschaffen. Die erstaunten Rathsherrn fragten, wie er dazu komme, auf diese sonderbare Art und Weise einen Antrag zu stellen. Zwingli antwortete, das sei eben nicht sonderbarer, als wenn man Gott dem Herrn seine Bitten mit Gesang und Orgelspiel vortrage. Ob diese bekannte Erzählung sich historisch nachweisen läßt, weiß ich nicht; indessen characterisirt sie die Denk- und Handlungs-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

weise Zwingli's, der die Frage, welche wir als Ueberschrift gewählt haben, in negativem Sinne entschied. Hätte er sich Raths erholt beim hl. Thomas von Aquin, so würde er gefunden haben, daß schon 300 Jahre früher die von den schweizerischen Eiferern gegen den Kirchengesang gemachten Einwürfe, treffend widerlegt worden waren.

Der hl. Thomas behandelt dieses Thema in der Summa theologica 2, 2 quaestio 91, art. 2. Die Frage lautet: „Sind zum Lobe Gottes auch Gesänge zulässig?" Nach der ihm eigenen Methode führt Thomas zunächst die Einwürfe an, welche man etwa gegen die Zulässigkeit des Gesanges beim Gottesdienste geltend machen könne.

1) Es scheint, sagt er, daß Gesänge zum Lobe Gottes nicht zulässig sind, denn der Apostel sagt (Col. III, 16): „Lehret und ermahnet euch selber durch Psalmen, Gesänge und geistliche Lieder." [1]) Da wir nun zum Cultus des Allerhöchsten nichts zulassen dürfen, als was durch die Autorität der Schrift uns überliefert worden ist, so scheint es, daß wir zum Lobe Gottes keine Gesänge, die durch Menschenstimmen ausgeführt werden, verwenden dürfen, sondern nur im Geiste Gott lobsingen sollen.

2) Außerdem sagt Hieronymus zu der Stelle Ephes. V, 19: „Singet und jubelt dem Herren in eueren Herzen": „Höret dies, ihr Jünglinge, höret dies ihr, die ihr das Amt habt, in der Kirche zu psalliren: Man muß Gott nicht mit der Stimme, sondern im Herzen lobsingen und nicht nach Art der tragischen Schauspieler durch Anwendung von Medicamenten sich eine gute Kehle zu verschaffen suchen, so daß man in der Kirche theatralische Modulationen und Gesänge zu hören bekommt." Also sind Gesänge zum Lobe Gottes nicht zulässig.

3) Es geziemt sich, daß Groß und Klein, Gott den Herrn preise, wie es in der Apokalypse heißt (XIX, 5): „Lobpreiset unseren Gott alle seine Diener, und die ihr ihn fürchtet, die Kleinen und die Großen." Nun geziemt es sich aber nicht, daß die Großen [2]) in der Kirche singen, denn Gregor sagt: „Durch gegenwärtiges Decret bestimme ich, daß die dem Altar Dienenden an dieser Stätte nicht singen dürfen."

(Decret. distinct. 92 can. In sancta Romana Ecclesia [ex. lib. IV. epist. 44]).

Also sind Gesänge zum Lobe Gottes nicht geeignet.

4) Im alten Bunde wurde Gott durch Musikinstrumente und Gesänge verherrlicht, wie es im Psalm 32, 2 heißt: „Mit Cithern preiset den Herrn, singt ihm Psalmen zu zehnsaitiger Harfe, ein neues Lied singet ihm!"

Nun läßt die Kirche Musikinstrumente wie Cithern und Harfen zum Lobe Gottes nicht zu, damit sie nicht zu judaisiren scheine. Aus gleichem Grunde sind deshalb auch Gesänge nicht zulässig.

5) Das Lob, welches der Geist spendet, ist vorzüglicher als dasjenige, welches der Mund ausspricht. Nun wird aber das Lob, welches man im Geiste Gott dem Herrn darbringt, durch den Gesang beeinträchtigt, einerseits, weil die Aufmerksamkeit der Singenden von der Betrachtung der Worte, die sie singen, abgezogen wird: indem sie vorzüglich auf den Gesang an und für sich bedacht sind; andererseits weil das, was singend vorgetragen wird, weniger von andern verstanden wird, als die einfache Rede. Deshalb sind Gesänge beim Gottesdienste nicht zu verwenden.

Doch spricht dagegen, daß der hl. Ambrosius, wie Augustinus erzählt (Conf. IX, 7), in der mailändischen Kirche Gesänge angeordnet hat.

Der heilige Thomas stellt nun folgenden Satz auf:

Es ist als eine heilsame Einrichtung zu betrachten, daß man zum Gottesdienst den Gesang hinzugezogen hat, um bei den Schwachen eine andächtige Gemüthsstimmung hervorzurufen.

Wie bereits gesagt worden, ist [1]) die mündliche Lobpreisung dazu nothwendig, das menschliche Herz für Gott andächtig zu stimmen. Deshalb wird alles, was hierzu dienlich sein kann, in passender Weise zur Verherrlichung Gottes herbeigezogen. Es ist aber klar, daß nach den verschiedenen Weisen der Musik die Herzen der Menschen verschieden gestimmt wer-

[1]) Die deutschen Uebersetzungen der Bibelterte sind der Ausgabe von Loch und Reischl entnommen.

[2]) D. i. Diakonen und Prälaten, wie später erklärt wird.

[1]) D. h. im vorhergehenden Artikel „Utrum Deus sit ore laudandus?"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den, wie aus den Schriften des Philosophen [1]) zu ersehen (Politic. l. VIII, cap. 5, 6 und 7. Boetius, Prolog. Mus. I, 1). Deshalb war es eine heilsame Einrichtung, daß zur Lobpreisung Gottes Gesänge hinzugezogen wurden, um die Gemüther der Schwachen mehr zur Andacht anzuregen. Daher sagt Augustinus (Conf. X, 33): „Ich fühle mich bewogen, die Gewohnheit des Singens in der Kirche gutzuheißen, auf daß auch ein schwächeres Gemüth durch das, was die Ohren ergötzt, zu den Gefühlen der Andacht erhoben werde"; und von sich selbst sagt er (IX, 6): „Ich habe geweint bei deinen Hymnen und Liedern, tief gerührt von den Worten, die deine Kirche so lieblich sang".

Sodann geht der hl. Thomas dazu über, die oben angeführten Einwendungen zu widerlegen.

1) Zuerst ist zu erwidern, daß als geistige Gesänge nicht nur diejenigen zu bezeichnen sind, welche man im Geiste singt, sondern auch solche, welche man mit dem Munde singt, insofern durch dieselben die Andacht des Geistes angeregt wird.

2) Zum zweiten Punkt ist zu bemerken, daß Hieronymus nicht den Gesang an und für sich tadelt, sondern die Leute, welche in der Kirche singen wie die Theaterspieler, nicht um Andacht zu erregen, sondern um groß zu thun und zu ergötzen. Daher sagt Augustinus (Conf. X, 33): „Wenn es mir begegnet, daß der Gesang mehr Eindruck auf mich macht, als das Gesungene, so gestehe ich, daß ich sträflich fehle und ich wünsche, daß ich dann lieber nicht singen hörte."

3) Es ist edler, die Menschen durch Belehrung und Predigt zur Andacht zu stimmen, als durch Gesang. Deßhalb sollen die Diakonen und Prälaten, deren Amt es ist, durch Predigt und Belehrung die Gemüther der Menschen auf Gott hinzurichten, sich nicht auf den Gesang verlegen, damit sie dadurch nicht von der Hauptsache abgehalten werden. Daher sagt Gregor ebendaselbst: „Die Gewohnheit ist sehr zu tadeln, daß diejenigen, welche die Diakonatsweihe erhalten haben, dem Gesange obliegen, da es ihre Pflicht ist, zu predigen und sich mit Almosen zu befassen.

4) Wie der Philosoph [1]) behauptet (Politic. VIII, 6), ist weder die Flöte bei der Erziehung anzuwenden, noch irgend ein anderes künstliches Musikinstrument, wie die Cither oder sonst etwas Aehnliches, sondern nur das, was die Zuhörer gut macht; denn derartige Musikinstrumente reizen das Gemüth mehr zur sinnlichen Lust an und verursachen weniger eine innere gute Stimmung. Im alten Testamente waren solche Instrumente im Gebrauch, einerseits weil das Volk noch roh und sinnlich war und deshalb durch die Instrumentalmusik, ebenso wie durch irdische Versprechungen herangelockt werden mußte. Auf der andern Seite sollten derartige materielle Instrumente in irgend einer Weise Vorbilder sein.[2])

5) Zum fünften und letzten Punkt ist zu bemerken, daß durch den Gesang, den Jemand des Vergnügens halber eifrig betreibt, der Geist von der Betrachtung des Inhaltes der Gesänge abgezogen wird. Wenn nun aber Jemand singt der Andacht wegen, so achtet er aufmerksamer auf die Worte, einerseits, weil er länger dabei verweilt, andererseits weil nach Augustinus (Conf. X, 33), alle Affecte unsers Herzens nach ihrer lieblichen Verschiedenheit ihre eigenen Weisen in Stimme und Lied haben, durch welche sie in Folge einer geheimen inneren Verwandtschaft wach gerufen werden". Derselbe Grund ist maßgebend für die Zuhörer. Wenn sie auch bisweilen nicht verstehen, was gesungen wird, so wissen sie doch weßhalb gesungen wird, nämlich um Gott zu loben; und dies genügt, um Andacht zu erwecken.

Niederkrüchten. Wilh. Bäumker.

[1]) Aristoteles.

[1]) Aristoteles.

[2]) Aus diesem Passus geht hervor, daß zur Zeit des heil. Thomas in Italien weder Orgeln noch andere Musikinstrumente in der Kirche Verwendung fanden; sonst würde der Heilige dies erwähnt haben. Auch vom mehrstimmigen Gesange, der damals durch Franco von Cöln und seine Zeitgenossen aus den Windeln des sog. Organums herausgehoben worden war, spricht er nicht.

Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein uraltes deutsches Kirchenlied.

Zu den ältesten deutschen Kirchenliedern gehört ohne Zweifel das Weihnachtslied: „Nun siet uns willekomen, hero kerst", welches Chr. Quix in seinem Buche „Historische Beschreibung der Münsterkirche und der Heiligthumsfahrt in Aachen." 1825. S. 119 mit folgenden einleitenden Worten publicirt hat:

„In der Christnacht versammelten sich die Herren Scheffen auf ihrer Gerichtsstube, giengen dann in die Münsterkirche, wo sie die Chorstühle auf der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium stimmte der Scheffen-Meister folgendes alte Lied an, welches vom Chor fortgesungen wurde:

Nun siet uns willekomen, hero kerst,
Die ihr unser aller hero siet.
Nun siet uns willekomen, lieber hero,
Die ihr in den Kirchen schöne siet.
Kyrieleyson.

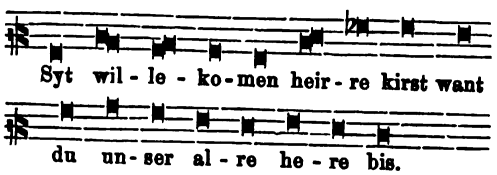
Nun ist gott geboren unser aller trost,
Der die hölsche phorten mit seinem creutz
aufstoes.
Die Mutter hat geheischen Maria,
wi in allen kersten bucheren geschriben steht.
Kyrieleyson.

Hoffmann (Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Hannover 1861. S. 30) bemerkt dazu: „Leider kann ich über das Lied nichts Näheres mittheilen, als was Quix darüber sagt. Daß es sich in einer alten handschriftlichen Aufzeichnung vorfand, scheint mir außer Zweifel. Der fleißige Quix ist todt, ich hätte mich sonst an ihn gewendet; jetzt müssen wir uns mit seiner Mittheilung so lange begnügen, bis Jemand die Quelle wieder auffindet."

Hoffmann sucht nun das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen und setzt dasselbe in den Schluß des XI. Jahrhunderts.

Die Melodie galt für verloren. Im März dieses Jahres schrieb mir Herr Domchordirigent Böckeler in Aachen, daß er den Anfang derselben in einem Evangeliarium Kaiser Otto III. (980 bis 1002) gefunden habe.

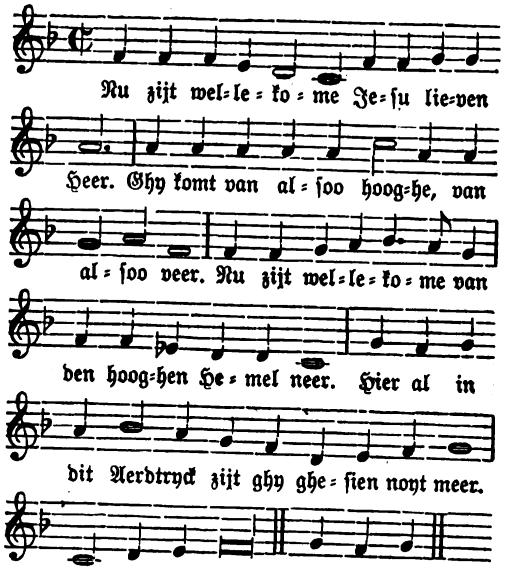
Derselbe lautet:



Haberl, K. M. Jahrbuch 1887.

Die Fortsetzung fehlt in der Handschrift.

Ich glaube nun in einem vlämischen Gesangbuche des 17. Jahrhunderts die ganze Melodie wieder gefunden zu haben. Ein Weihnachtslied mit denselben Anfangsworten, welches ich hier vollständig mittheilen will, scheint mir die alte Melodie in etwas veränderter Fassung zu enthalten.



Het Paradys Der Geestelijcke en Kerckelijcke Lof-Sangen, Op de principaelste Feest-Dagen des gheheelen Jaers. Geplant door Salomonem Theodotum, Licentiaet in der H. Godtheyt. Den vijfden Druck, verbetert ende vermeerdert 'A Antwerpen, by Hendrick Aertsens. 1648. S. 16 ff.

Die übrigen Strophen lauten:

Christe Kyrieleison laet ons singen bly,
Daer meed' ock onse Leysen beginnen vry;
Jesus is ghebooren op den Heyligen Kers-nacht,
Van een' Maghet reyne, die hoog moet zijn
geacht.
Kyrieleis.

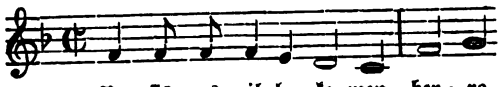
D' Herders op den Velde hoorden een nieuw liedt,
Dat Jesus was ghebooren, sy wisten't niet:
Gaet aen geender straten, en ghy sult hem vinden klaer,
Bethlem is de stede, daer't is geschiedt vorwaer.
Kyrieleis.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

D' Heylige drie Coon'ghen uyt so verren lant
Sy sochten onsen Herre met Offer-hant:
S' offerden ootmoedelijck Myrrh', Wierook ende Gout,
T' eeren van dat Kinde dat alle Dingh behout.
Kyrieleis.*)

Nach dem oben mitgetheilten Fragment von Böckeler kann es keinem Zweifel unterliegen, daß wir bei diesem vlämischem Liede die Melodie des alten Liedes in einer späteren Umgestaltung vor uns haben, wie sie der Lauf der Zeit mit sich gebracht hat.

Das alte Lied würde in der von Hoffmann als ursprünglich aufgestellten Fassung des Textes folgende Singweise besitzen:



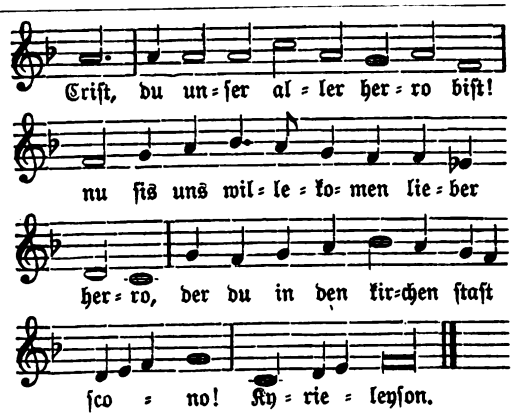
*) Wörtliche Uebersetzung.

Nun sei willkommen, Jesu, lieber Herr,
Du kommst von also hoch, von also fern,
Nun sei willkommen von dem hohen Himmel nieder,
Hier auf diesem Erdenreich wirst du geseh'n nicht wieder.

Christe Kyrieleison laßt uns fröhlich singen,
Hiermit auch uns're Leisen frei beginnen,
Jesus ist geboren in der heil'gen Christnacht
Von einer reinen Magd, die hoch soll sein geacht(et).

Die Hirten auf dem Felde hörten ein neues Lied,
Daß Jesus war geboren, sie wußten's nicht.
Geht in jene Straße und ihr werdet ihn finden klar,
Bethlehem ist die Stätte, wo's ist geschehn fürwahr.

Die heiligen drei Könige aus so fernem Land,
Sie suchten unsern Herren mit Opfern in der Hand;
Sie opferten demüthiglich Myrrh', Weihrauch und das Gold
Zu Ehren des Kindes, das alle Ding erhält.



Nu ist got geborn unser aller trost,
Der die hellischen porten mit sim kriuze ussloz.
Diu muter ist geheizen Marja,
Also in allen kristen buchen stat.
Kyrieleyson.

Das Lied wurde in früheren Zeiten auch hier zu Lande in mehreren Strophen gesungen. In der ehemaligen fürstlichen Abtei Thorn an der Maas kamen in der heiligen Nacht die Schiffer von Poll zur Kirche und sangen mindestens drei bis vier Strophen vor dem Altar des h. Georg. Dafür erhielten sie von der Aebtissin einen Imbiß und einen Krug Wein.

In einem handschriftlichen Rituale dieser Abtei aus dem 17. Jahrhundert (Copie eines älteren Buches) heißt es:

In vigilia Nativitatis evangelio finito nautae de Poll (Ort in der Nähe von Thorn) tenentur cantare: „Nu siet willekom herro kerst etc." ad minimum tres aut quatuor versus ante altare Sti. Georgii, quibus Abbatissa tenetur dare offam et amphoram vini.

Die Singweise steht in der mixolydischen Tonart (hier im transponirten mixolydisch) und modulirt bei der dritten Zeile in's Dorische. Sie hat manche Gänge gemeinsam mit einem andern alten Liede „Nun ist die Werlet alle zu Gott dem Herren froh" in meinem II. Bande vom Kirchenlied Nr. 401.

Niederkrüchten. Wilh. Bäumker.

Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hieronymus Frescobaldi.

Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Documente.

Was der Unterzeichnete als Einleitung zu dem Artikel Giovanni Francesco Anerio im K. M. Jahrb. für 1886 S. 50 schrieb, mag auch für gegenwärtige Studie über den größten Organisten des 17. Jahrhunderts, den „Liszt" seiner Zeit, gelten. Da überdieß der enge Rahmen unserer jährlichen Publication, die Rücksicht auf den Leserkreis und den übrigen Inhalt des Jahrbuches gedrängte Kürze fordern, so sehe ich auch hier „von der unerquicklichen Arbeit ab, bald den, bald jenen Musikhistoriker bei Schritt und Tritt namentlich zu corrigiren oder zu kritisiren", und construire den Lebensgang und das Schaffen Frescobaldi's vorzüglich auf Grund neuer archivalischer und bibliographischer Documente.

Die Möglichkeit, vorliegende Resultate zu gewinnen, ist einer Reihe glücklicher Umstände zu verdanken, besonders aber der unermüdeten und selbstlosen Hilfsfreudigkeit des Advocaten Leonida Busi in Bologna, dem Entgegenkommen der Archivare und Bibliothekare Don Pietro Wenzel zu St. Peter in Rom, Cav. Federico Parisini in Bologna, Jul. Joseph Maier in München, Dr. Emil Bohn in Breslau, des H. Prof. Dr. Heinr. Bellermann in Berlin, und der jungen Musikgelehrten Emil Vogel z. Z. in Berlin und Dr. Ernst Fleischer z. Z. in Rom; ihnen sei hiemit öffentlich der pflichtschuldige Dank ausgesprochen.

Einen Nebenzweck dieser Arbeit bildet der Wunsch, Subscribenten für eine Auswahl der Orgelwerke Frescobaldi's zu gewinnen, welche Hr. Chorregent Ernst v. Werra in Mehrerau bei Bregenz während seiner verdienstvollen Wirksamkeit an der scuola gregoriana zu Rom (deutsche Nationalkirche S. Maria dell' Anima) auf meine Anregung hin anzulegen und seit mehreren Jahren zu erweitern bestrebt war. Die Gesangswerke der Meister des 16. Jahrh. sind in reichster Auswahl in Neueditionen erschienen, während von älteren Orgelcompositionen kaum 30 Seiten in moderner Entzifferung zu practischem Gebrauche vorliegen; und doch kann Frescobaldi, der Lehrer Froberger's, auch indirect als Meister von Joh. Seb. Bach gelten. Wenn sich bei Unterzeichnetem wenigstens 300 Abonnenten innerhalb drei Monaten melden, so werden 100 Seiten ausgewählter Orgelsätze Frescobaldi's im Laufe des Jahres 1887 zum Preise von 10 Pf. für die gestochene Querquartseite im Besitze der Liebhaber älterer Orgelwerke sein.[1])

Von der Aufnahme, welche diese Studie in Musikerkreisen findet, wird es abhängen, ob diese kurze bibliographische Skizze sich zu einer längeren Monographie mit ausführlicheren Belegen durch genaue und wörtliche Wiedergabe von Titeln, Dedicationen und Anweisungen, mit Rücksichtnahme auf die Irrthümer der Musikschriftsteller und Lexicographen und einem thematischen Katalog sämmtlicher Werke Frescobaldi's erweitern kann.

Im Pfarrarchive der Cathedrale zu Ferrara findet sich im Taufbuche unter dem Jahre 1583 die Notiz[2]): „Adi 9 7bre 1583. Girolimo Alissandro di ms filippo frescobaldo c̄p ms pier̄ jac.^{mo} bianchetta coz m.^{a} Malgarita di paoli", d. h. Girolimo Alessandro di messer Filippo Frescobaldo. Compare messer pier jacomo bianchetta, comare madonna Malgarita de paoli."[3])

[1]) In Farrenc's trésor des pianistes, Vol. II. berechnet sich die Seite auf einen Franken; dort stehen jedoch nur sechs Canzonen, aus Clementi's Selection of practical harmony abgedruckt, drei Fugen, die Aria detto Balletto in acht Theilen, fünf Gagliarden, die Aria detta la Frescobalda in vier Theilen, sechs Correnten und zwei Partiten. Dr. Franz Commer edirte im 2. Hefte „der Kompositionen für die Orgel aus dem 16. bis 18. Jahrhundert (Berlin, Trautwein) einige kurze Sätze aus den fiori musicali, bei Ritter (zur Geschichte des Orgelspiels) sind zwei Toccaten, eine Canzone und zwei Capricci abgedruckt worden.

[2]) Ich verdanke sie H. Busi und dem Pfarrer der Cathedrale Don G. Antonelli.

[3]) „Hieronymus Aleranber, Sohn von Philipp Frescobaldo. Taufpathe Herr Peter Jakob Bianchetta, Taufpathin die Edelfrau Margaretha von Paoli." Busi hofft auch den Nachweis liefern zu können, daß der Vater Philipp Organist in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hiemit sind alle Vermuthungen über das Geburtsjahr Frescobaldi's beseitigt; er ist in Ferrara am 9. Sept. 1583 getauft worden.[1])

Ueber die musikalische Erziehung und Entwicklung unseres Ferraresen bemerkt Joh. Gottfr. Walther[2]): „daß er schon in seiner Jugend auf Orgeln was grosses prästiret, hernach in Flandern sich viel Jahr aufgehalten, auch vieles von seiner Arbeit sowol in letztgenannter Provinz, als zu Mayland und Rom gedruckt worden." Wir besitzen drei Nachrichten über Frescobaldi von Zeitgenossen. Die erste bringt uns der Minoritenprediger Fr. Augustin Superbi aus Ferrara[1]), der im 3. Theile seines Buches S. 133 Folgendes schreibt: „Gegenwärtig lebt noch zur Ehre seiner Vaterstadt Girolamo Frescobaldi, ein Mann von schönsten Anlagen und hohem Geiste. Er zeichnete sich nicht nur in der Musik und Komposition, sondern besonders auf der Orgel so sehr aus, daß er Name und Ruf erworben hat und zu den Hervorragendsten und Vorzüglichsten gehört. Schon in früher Jugend spielte er am besten die Orgel in seinem Vaterlande, und leistete Großartiges. Dann wurde er nach Flandern gebracht, wo er viele Jahre von sich reden machte, jetzt aber weilt er in Rom als Organist bei St. Peter und besitzt eine solche Fertigkeit, daß er gegenwärtig unter die ersten Organisten unserer Zeit gerechnet werden darf. Es existiren von ihm viele Werke, welche theils in Flandern, theils in Mailand und Rom gedruckt wurden; ferner viele Madrigale und unzählige Werke für die Kirche, welche unter der Hand verbreitet werden."

Ein zweiter Zeuge über Frescobaldi's Tüchtigkeit ist der vielseitige Franzose André Maugars, welcher sich gegen Mitte des 17. Jahrh. in Rom aufhielt und dortselbst einen interessanten Musikbericht unter dem 1. Okt. 1639 schrieb[2]). Er schildert zuerst die Eindrücke, welche er von der römischen Kirchenmusik bei kirchl. Festen in der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva und in S. Marcello empfing, und fährt dann wörtlich fort: „Vor Allem aber ließ der große Frescobaldi tausendfältige Inventionen auf seinem Klavier hören, während die Orgel die Melodie festhielt[3]). Nicht ohne Grund genießt dieser berühmte Organist von St. Peter so großen Ruf in Europa; obwohl seine gedruckten Werke hinreichend Zeugniß für seine Tüchtigkeit geben, so muß man doch, um über sein tiefes Wissen urtheilen zu können, seine improvisirten Toccaten, voll von Feinheiten und bewunderungswürdigen Erfindungen hören. Darum verdient er es wohl, daß man

---

Ferrara war, sowie den Tauf- und Geschlechtsnamen der Mutter zu eruiren. Der Taufname Hieronymus lautet im Italienischen auch Girolamo, Jeronimo, Geronimo; Frescobaldi selbst unterzeichnete als Organist von St. Peter regelmäßig „Girolimo Frescobaldi."

[1]) Van der Straeten hatte 1875 im Guide musical (siehe auch 6. Band seines Werkes „La musique aux Pays-bas" Seite 502 und Rob. Eitner Monatshefte, 9. Jahrgang Seite 76) die Entdeckung zu machen geglaubt, daß Frescobaldi 1580 geboren sei, da er auf einer Ausgabe des 1. Buches der Toccaten Frescobaldi's die Worte „Christophorus Blancus soulpsit 1616", und um das Porträt die Worte: Hieron. Frescobaldus, Ferrarien., Organista Ecclesiae D. Petri in Vaticano Aet. suae 36 las, und den Schluß zog 36 von 1616 ergeben 1580. Allein er übersah, daß Blancus nur für den Text der Dedication und an den Leser als Stecher angegeben ist, beim Porträt aber ein anderer Name ohne Angabe der Jahrzahl steht, nämlich: „Christianus Sas soulpsit". Ein auffallendes Mißgeschick ist Herrn Joh. Bapt. Weckerlin widerfahren, welcher im Kataloge der Bibl. des Pariser Conservatoriums (Paris, librairie de Firmin Didot, 1885) S. 461 Pl. VIII eine Nachbildung des Sas'schen Stiches mittheilt, auf welchem statt „Aetatis suae 36" der Stichheide 86 zu lesen ist. Ein Porträt, das Emil Naumann S. 491 seiner „Illustrirten Musikgeschichte" wiedergeben ließ, gleicht einer ärgerlichen Fratze des Künstlers. Ernst Ludw. Gerber nennt Frescobaldi mit Recht den „Vater des wahren Orgelspieles", läßt ihn 1591 geboren werden, Fétis 1587 oder 1589, Hawkins 1601; die neueren Lexicographen folgten Fétis; Ritter hielt sich an van der Straeten.

[2]) Musikal. Lexicon, Leipzig 1732; er nennt als Quelle Agost. Superbi's Buch über die berühmten Männer Ferrara's und setzt bei: „Lorenzo Penna (lib. III. cap. 1. dell' Albori musicali p. 146) nennet ihn, wegen seiner ungemeinen Virtù: il Mostro de suoi tempi. Beim Mersenno lib. 2. de Instrum. Harmon. p. 109. wird er genennet: Ducis Hetruriae et Ecclesiae Romanae D. Petri Organista."

[1]) Apparato de gli Huomini illustri della Città di Ferrara etc. Ferrara, per Franc. Suzzi. 1602. 3 Theile.

[2]) W. J. v. Wasielewski theilte denselben mit Einleitung in deutscher Uebersetzung nach der Edition von Thoinan mit in Rob. Eitner's „Monatshefte für Musikgesch." 10. Jahrg. (1878) S. 1—23.

[3]) So glaubte ich das l'Orgue tenant toujours ferme übersetzen zu müssen; Wasielewski meint: „während die Orgel fortwährend dabei thätig war."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihn allen Organisten als Muster empfiehlt, damit man ihnen Lust macht, nach Rom zu gehen und ihn zu hören."

Der dritte Zeuge endlich ist Pietro della Valle, welcher in einer Abhandlung vom 16. Jan. 1640 über das Thema: „Daß die Musik unseres Zeitalters keineswegs schlechter, vielmehr besser sei als die vor etwa 50 Jahren" von Frescobaldi schreibt, wie folgt:[1] „Wenn auch das vorige Zeitalter jene tüchtigen Männer besaß, deren Sie (Guidiccioni) Erwähnung thun[2]), so ist auch unsere Zeit nicht arm. Hat nicht Hercules in St. Peter großen Ruf genoßen?[3]) Und erst Frescobaldi, welcher noch lebt, und von dem Sie selbst gestehen, daß er Ihnen Staunen abgerungen und Sie schon oft gerührt hat? Wenn er jetzt eine andere Manier, eine modernere und zierlichere Spielart anwendet, welche Ihnen weniger gefällt, so muß er es thun, weil er durch Erfahrung gelernt haben wird, daß dieselbe, um dem allgemeinen Geschmacke der Leute Rechnung zu tragen, gerade so zierlich sein müße, wenn sie auch weniger gelehrt ist."

Außer diesen Zeitgenossen Frescobaldi's sprechen noch folgende italienische Schriftsteller über seinen Ruhm. Der Organist und Kapellmeister von Mont' Oliveto in Florenz, Don Scipione Giovanni aus Cremona rühmt im Vorworte zum 2. Buche seiner Partitura di Cembalo ed organo[4]) die praktische Weise der neuen italienischen Orgeltabulabue, welche auch Kindern ermögliche, die schwierigsten Sonaten vom Blatte zu spielen. „Daher freue ich mich (schreibt er wörtlich), wie einst Herr Girolamo Frescobaldi seligen Andenkens, dem Florentiner Edelmann Alberto del Bivajo[1]) mit meinen Werken der Jugend nützen zu können, um ihr Geschmack an der Musik beizubringen und sie täglich zum Fortschritt und Studium im Contrapunkt anzuregen."

Die ausführlichsten Notizen finden sich jedoch im Werke des Antonio Libanori[2]) vom Jahre 1674. „Girolamo Frescobaldi (heißt es dort), Bürger von Ferrara, stammt aus dem edlen Hause der Frescobaldi von Florenz[3]), war der Amphion, Orpheus und Arion unseres Vaterlandes. Er hatte den so ausgezeichneten Musiker Luzzasco Luzzaschi, ebenfalls Bürger von Ferrara, zum Lehrmeister. Wenn er ihn im Gesange nicht übertraf, so kam er demselben im Spiele sicher gleich. Schon als Kind wurde er wegen der schönen Singstimme und der Handfertigkeit beim Spielen für einen Engel ersten Ranges gehalten. Noch Knabe von einigen Jahren wurde er bereits durch verschiedene der hervorragendsten italienischen Städte geführt, und man hörte mit Eifer und rühmte allgemein seinen lieblichen Gesang, sein bezauberndes Spiel auf allen musikalischen Blas-

[1]) Dieses Schreiben an Lelio Guidiccioni ist abgedruckt in Joh. Bapt. Doni's Lyra Barberina, edirt von Ant. Franz Gori und Joh. Bapt. Passeri mit einem Index von P. Gio. Batt. Martini in Bologna. Florenz, Kaiserl. Druckerei, 1763.

[2]) Seite 253 Tom. II. sind als vorzügliche Orgelspieler, deren Meisterschaft auch Valle anerkennt, nachstehende Männer genannt: Claudio da Corregio in Parma, Lucciasco in Ferrara, Annibale Padovano, Andrea und Giov. Gabrielli in Venedig, Giov. Macque in Neapel, Cavalier del Leuto in Rom. Von Lucciasco gestand Guidiccioni zum Erstaunen Valle's, daß er keinen Triller zu machen verstand, und nur mit kontrapunktischen Spitzfindigkeiten ganz gewöhnlich, wenn auch kunstvoll spielte ohne irgendwelche Anmuth. Wir werden Luzzasco Luzzaschi als Lehrer Frescobaldi's kennen lernen.

[3]) Fétis mißverstand diesen Satz, mit welchem der Vorfahrer Frescobaldi's in St. Peter Hercules Pasquini gemeint ist, und behauptet, Valle habe den Frescobaldi einen „Hercules" genannt. Ambros weist diesen Irrthum mit harten Worten zurück in Musikgesch., 4. Band, S. 439, Anmerk.

[4]) Toccate, Romanesche, Partite sopra il Ballo di Fiorenza e Mantova, Capricci correnti, Balletti e Gagliarde diverse. Libro II. Op. 3. Venezia, appresso Alessandro Vincenti, 1652. In Bologna bloß Abschrift des Titels und der Dedication an Francesco d'Este, Herzog von Modena und Reggio.

[1]) Derselbe war in Mathematik und Musik wohl erfahren, und besonders für die Tasteninstrumente begeistert. Er hatte Giovanni's Buch drucken lassen, nachdem dessen 1. Buch, 1652 in Kupferstich erschienen, in ganz Italien Beifall und Verbreitung gefunden hatte.

[2]) Ferrara d'Oro imbrunito dall' Abbate A. Libanori Parte III. Che contiene gli Elogii de' più famosi ed illustri scrittori di questa Patria ecc. In Ferrara 1674, pag. 168 sequ.

[3]) Daß Hieronymus Frescobaldi mit dem gleichnamigen Edelgeschlechte, von dem heute noch eine Straße in Florenz benannt ist, in verwandtschaftlichen Beziehungen gestanden hat, ist sehr wahrscheinlich. Van der Straeten theilt S. 562 des 6. Bandes von „La musique aux Pays-Bas" Rechnungsauszüge mit, welche bezeugen, daß schon 1483, dann 1498 und 1501 zwischen einem Florentiner Kaufmann Hieron. Frescobaldi und dem Erzherzog Maximilian von Oesterreich in Bruges Geschäfte abgeschlossen wurden. Dieser Umstand macht es erklärlich, daß wir unseren Meister in Flandern und später in Florenz finden. Vielleicht war Philipp, der Vater des Hieronymus, ein verarmter Zweig der reichen Kaufherren in Florenz!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Tasten-Instrumenten, besonders aber auf dem Clavier (clavazembolo) und auf der Orgel. Mit solcher Kunstfertigkeit und wunderschöner Haltung und Beweglichkeit der Hand berührte er die Orgeltasten, daß er Alle, die ihn hörten, in Bewunderung und Erstaunen versetzte. Mit dem Rufe des besten Musikers Italiens erhielt er Einladungen an die Höfe der größten Fürsten und außeritalienischen (oltramontane) Herrscher. Er aber hatte keine Freude dazu, sondern wollte allein seinem Fürsten und natürlichen Herrn dienen, darum ging er nach Rom und erhielt unter Gehaltsaufbesserung (? siehe später) die Orgel von St. Peter. Nachdem sich der Ruf von diesem erstaunlich und wunderbar begabten Musiker und mirakulösen Organisten verbreitet hatte, kamen, wie man erzählt, mehr als 30,000 Zuhörer, und selbst die alten und berühmtesten Organisten waren erstaunt und nicht Wenige von Neid erfaßt. Mehrere Jahre brachte er in dieser berühmten Stellung zu, und immer mehr offenbarte sich seine große Fähigkeit und unermeßliche Fertigkeit im Spielen und in der Komposition musikalischer Werke, welche er in großer Anzahl drucken ließ. Dieselben waren so schwierig, daß es jedem anderen Musiker unmöglich schien, sie richtig zu singen und zu spielen. Er aber sang sie nicht nur mit großer Leichtigkeit, sondern vom Blatte, und jene so schwierigen Symphonien und geistvollen Toccaten spielte er sogar mit verkehrter Hand, d. h. mit der Handfläche nach oben; so beweglich, geschickt und flink waren seine Hände. Da aber Frescobaldi des römischen Aufenthaltes müde wurde, zog er sich auf den Ruf des Großherzogs von Toscana, Ferdinand II. nach Florenz zurück und diente viele Jahre an diesem Hofe als Organist in S. Croce. Dort erregte er das gewohnte Erstaunen, und wurde, wenige Neider ausgenommen, von Allen geliebt. Man sehe seine gedruckten Werke an und jeder Kundige wird sagen, daß Girolamo Frescobaldi aus Ferrara nie seines Gleichen finden, und von keinem noch so berühmten Musiker übertroffen werden kann."

Wir haben den wortreichen und etwas prahlerischen Landsmann Frescobaldi's ohne Unterbrechnng reden lassen, denn ohne die Superlative und Comparative enthält seine Erzählung viel Positives, wie wir aus den bibliographischen und archivalischen Quellen näher sehen werden. Giuf. Pitoni nahm den ganzen Panegyrikus Libanori's in seine handschriftlichen, im Archiv von St. Peter hinterlegten Musikerbiographieen auf[1]). Daraus theilte Baini in seinen Memorie Tom. I. S. 147, Anm. die kurze Notiz über die 30,000 Zuhörer mit[2]).

Ein Ferrarese, Ferrante Borsetti, theilt[3]) einen knappen Auszug in latein. Sprache aus Superbi und Libanori mit: „Hier. Frescobaldi Ferrariensis, Luzzaschi Luzzasco Ferrariensis discipulus, Musicus, Psaltes et Tibicen celeberrimus, Organista vero incomparabilis u. s. w.", ohne Neues zu bieten.

Aehnlich stützt sich der Jesuit Franc. Sav. Quadrio[4]) beinahe wörtlich auf Libanori. Ughi und Scalabrini haben gleichfalls Denkwürdigkeiten aus Ferrara's Geschichte abgefaßt, nennen aber auffallender Weise nicht einmal den Namen von Frescobaldi.

Die Aufgabe der folgenden Zeilen soll es sein, die Mittheilungen der gleichzeitigen und eben angeführten Schriftsteller aus archivalischen Documenten und den Werken Frescobaldi's zu bestätigen und zu erweitern. Wir wählen zu diesem Zwecke (wie in der Studie über Giov. Franc. Anerio) die chronologische Ordnung, werden dadurch ein klares Bild über den Lebensgang und das Schaffen Frescobaldi's erhalten, und so die Klage von Ambros im 4. Bande seiner Musikgeschichte 1878 S. 438: „Von Fres-

[1]) Pitoni beschreibt noch das Familienwappen: „Zwei Felder, das obere in Gold, das untere in Schachform schwarz und gold gewürfelt mit drei goldenen „Bauern, welche ein Dreieck bilden"; dasselbe ist bei Libanori abgebildet. Er behauptet, Frescobaldi sei in Florenz bei S. Spirito begraben. Nähere Nachforschungen haben diese Notiz nicht bestätigt; seine wirkliche Grabstätte wird am Schluß dieses Artikels angegeben werden.

[2]) Ritter macht dazu die Fußnote: „Die Peterskirche faßt 52,000 Menschen. Nun denke man sich ein Orgelwerk von 14 Stimmen!" Ich bemerke dagegen, daß der großartige Erfolg Frescobaldi's nicht der Tonmaße zugeschrieben werden kann, sondern der Neuheit seiner Spielmanieren, besonders da bis gegen Ende des 16. Jahrh. die Aufgabe des Organisten nur in kurzen Vor- und Zwischenspielen bestanden hatte.

[3]) Historia Almi Ferrariae Gymnasii etc. Ferrariae 1735, typis Bernardini Pomatelli, 2 Bde. (Pars II. Lib. V, fol. 468.)

[4]) Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia del volume III. parte II, Milano 1744, stampe di Franc. Agnelli (Libro III., dist. IV., cap. VI., particella II pag. 525 mit der Ueberschrift „Cantatori di Drammatiche Poesie).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

cobaldi's Lebenslauf wissen wir kaum die Hauptzüge" beseitigen.

Im Jahre 1583, dem Geburtsjahre des Hieron. Frescobaldi, stand Ferrara in feudalem Verhältniß zum Kirchenstaat,[1]) dessen Oberhaupt damals Gregor XIII. war; der Herzog Alfonso II. von Este hatte das ganze Gebiet als Lehen bis zu seinem Tode 1597.[2]) Er hatte seinen Vetter Cesare d'Este zum Nachfolger gewünscht, da er kinderlos war, Papst Clemens VIII. jedoch (1592—1605) widersetzte sich diesem Vorgehen aus triftigen Gründen und nahm unter dem Jubel der Bevölkerung persönlich vom ferraresischen Gebiete Besitz am 6. Mai 1598. Er verweilte 6½ Monate dort und setzte als Legaten seinen Neffen, den Cardinal Pietro Aldobrandino ein. Wir dürfen annehmen, daß der 15jährige Hieronymus Zeuge all' der Festlichkeiten und Vorgänge war, welche sich damals in seiner Vaterstadt ereigneten. Leo XI. regierte nur 27 Tage, sein Nachfolger war Paul V. 1605—1621.[3]) Die Nachricht, daß Hieron. Frescobaldi im Jahre

1607 die Functionen eines Organisten an der Cathedrale Saint Rombaut in Mecheln versah, steht im Vorwort zu Farrenc's trèsor des pianistes, das F. J. Fétis nach der 2. Auflage seiner biographie universelle schrieb; nähere Belege gibt er nicht.

1608 soll Frescobaldi, der damals 25 Jahre zählte, und nach obigen Zeugnissen bereits mehrere Jahre in Flandern zugebracht hatte, ein Buch fünfstimmiger Madrigale edirt haben. F. J. Fétis behauptet im 3. Bde. seiner biogr. univ. des musiciens S. 331, daß sich das Werk „Di Girolamo Frescobaldi il primo libro de' Madrigali a 5 voci, nuovamente composti e dati in luce. In Anversa appresso Pietro Phalesio 1608 in 4° obl. in der Sammlung von Farrenc zu Paris befinde, und unter dem 10. Juni 1608 dem Guido Bentivoglio, Erzbischof von Rhodus, dedicirt worden sei.[1]) Die Dedication könnte uns nähere Aufschlüsse gewähren; vielleicht wird das Werk durch einen glücklichen Zufall irgendwo aufgefunden werden. Ich vermuthe, daß der in Rom sehr einflußreiche Prälat (er war 1577 geboren, also 6 Jahre älter als Frescobaldi) seinen so virtuosen Landsmann zur Reise von Belgien nach Rom aufgemuntert und ihm die Stelle eines Organisten zu St. Peter verschafft habe. In den Kapitelsdecreten von St. Peter (To. X. fol. 257b) erhält der Präfect der Musikkapelle Canonicus Riccardelli am 19. Mai 1608 den Auftrag, „den Organisten Hercules (Pasquini) aus gewissen gerechten Gründen[2]) zu verabschieden und ihm den Kirchendienst nicht mehr zu gestatten."

1608 unter dem 21. Juli aber lautet ein Kapitelsbeschluß: „Zum Organisten wurde N. N. aus Ferrara gewählt."

Von Juni bis Nov. fungirt Alessandro Costantini als Organist mit 6 Sc. monatlich; im Nov. 1608 contrasignirt aber eigenhändig der vom Secretär mit N. N. bezeichnete: „Io (ich) Girolimo Frescobaldi", gleichfalls mit 6 scudi monatlich, und ist in den Censualbüchern

[1]) So erklärt sich die obige Aeußerung Libanori's, Frescobaldi habe vorgezogen, „seinem Fürsten und natürlichen Herrn", damals Paul V., zu dienen.

[2]) Unter Alfonso II. war Ferrara, wo auch Torquato Tasso lebte, der Sammelplatz für weltliche Lustbarkeiten. Gesang und Musik wurden fanatisch gepflegt, auch die einfachsten Frauen, ja sogar die Nonnen verlegten sich auf musikalische Fertigkeiten und man nannte Ferrara unter den Este „das musikalische Theater". Siehe über den Verkehr zwischen den Höfen in Mantua und Ferrara den Art. „Das Archiv der Gonzaga" im K. M. Jahrbuch für 1886.

[3]) Diese historischen Ausblicke sind nach Moroni's Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Bd. 23, Art. Ferrara.

[1]) Ich wendete mich an H. Weckerlin in Paris und derselbe hatte die Freundlichkeit, mir mitzutheilen, daß die Bibliothek Farrenc's im Jahre 1866 verkauft worden sei, daß der Katalog dieses Werk von Frescobaldi nicht enthalte und auch Fétis dasselbe nicht besessen habe. Demungeachtet ist an der Existenz dieses opus I. nicht zu zweifeln, denn Guido Bentivoglio, der berühmte Ferrarese, war von Paul V. um 1605 als Nuntius nach Belgien geschickt worden, wo die schrecklichen Bürger- und Religionskriege hausten, deren Beschreibung wir ihm verdanken. Er hatte den Titel eines Erzbischofes von Rhodus, wurde 1621 Cardinal und starb 1644, in dem Jahre, wo er vom Conclave bereits als Nachfolger Urban VIII. ausersehen war.

[2]) Ercole Pasquini war als Organist von St. Peter seit 1597 der Nachfolger von Gio. B. Zucchelli (siehe meine Notizen im Cäc.-Kal. 1882, S. 86), aber oft und längere Zeit krank. Schon 1605 holt der Hausmeister des Irrenhauses den Monatsgehalt von sechs Skudi bei der Administration von St. Peter für Verpflegung des Kranken. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn der damalige Kapellmeister Franc. Soriano (siehe K. M. Jahrb. 1886, S. 41) diesem peinlichen Organistenmangel ein Ende zu machen sich bestrebte, und endlich das Kapitel bewog, eine Neubesetzung herbeizuführen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Capella Giulia in St. Peter regelmäßig ohne Unterbrechung und Gehaltsveränderung bis Ende des Jahres 1628 zu finden.

Ehe Frescobaldi seine ehrenvolle Stellung in Rom antrat,[1]) dedicirte er an Herzog Francesco Borghese[2]) von Ferrara aus **8. Nov. 1608** folgendes Werk, dessen Manuscript er bei der Rückreise von Flandern den berühmten mailändischen Buchdruckern persönlich übergeben haben mag:

Il I. libro delle Fantasie à 4 di Geronimo Frescobaldi Ferrarese, Organista, novamente date in luce. In Milano, per l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo. In Großhochquart; in der Bibliothek des liceo communale zu Bologna vorhanden.

Aus der Widmung erfahren wir a) daß dieses Werk die erste Arbeit Frescobaldi's sei[3]) (mie prime fatiche), b) daß der Bruder des Papstes schon öfter Gelegenheit gehabt hatte, ihn in Rom, „als er bei Monsignor Bentivogli, Erzbischof in Rhodus, diese Fantasieen auf dem Clavier spielte," zu hören. Unsere obige Annahme, daß Frescobaldi, der in der ewigen Stadt schon bekannt, und mit Bentivoglio, der sein Mäcenas war (sotto l'ombra), sogar die Reise nach Flandern vielleicht in seinem Gefolge unternommen hatte, von Letzterem direct empfohlen worden war, gewinnt also eine gewisse Sicherheit.

Den Inhalt bilden 12 Phantasieen auf 69 Seiten in Partitursystem, von denen je 3 über 1, 2, 3 und 4 Themate (soggietti) komponirt sind.

Sechs Jahre[1]) oblag Frescobaldi seinem Amte in St. Peter und der Concertmusik, die bei den römischen geistlichen und weltlichen Fürsten auf's eifrigste gepflegt wurde, ohne eines seiner Werke zu veröffentlichen. Der neue monodische Styl hatte besonders für Festlichkeiten außer der Kirche bedeutend um sich gegriffen und trat auch, den Palestrinastyl verdrängend, bereits in den Kirchen auf. Unter dem Datum vom 22. Dezember **1614** dedicirte Frescobaldi: „Toccate e partite, d'intavolatura di Cimbalo di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma. Libro I. (Wappen des Dedicaten, Cardinal Herzog von Mantua und Monferrato.) In Roma appresso Nicolo Borboni, ohne Angabe des Jahres auf dem Titel. Diese Edition befindet sich auf der Kgl. Bibliothek in Berlin und enthält auf 94 Kleinfolioseiten 12 Toccaten (S. 1—40), vier Partiten (p. 41[2]) sopra l'Aria detta

---

[1]) **1608** (Dedic. vom 20. Juni) wurde zu Venedig bei Alessandro Raverii ein Sammelwerk von 4, 5 und 8 stimm. Canzonen für Instrumente publizirt, in dem auch Girol. Frescobaldi mit drei Numern vertreten ist: siehe Eitner Bibliographie der musik. Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh., S. 246 und 566. — Außer ihm und seinem Lehrer Luzzasco Luzzaschi lieferten noch folgende Komponisten Beiträge: Constant. Antegnati, Orindo Bartolino, Bastiano Chilese, Giov. Gabrieli, Gio. Batt. Grillo, Giuf. Guami, Pietro Lappi, Florenzio Maschera, Tiburzio Massaino und Claudio Merulo da Corregio.

[2]) All' Illustrmo ... Patron mio ... il Sign. Francesco Borghese Duca di Regnano e Generale di Santa Chiesa. Francesco war ein Bruder von Papst Paul V. (Camillo Borghese) und im Jahre 1607 zu dieser Würde eines Generals des Kirchenstaates und Befehlshabers der päpstl. Truppen gegen Venedig ernannt worden.

[3]) Wenn man erwägt, daß Frescobaldi einige Monate früher die 5stimm. Madrigale in Antwerpen edirt hatte, so läßt sich die Behauptung, daß diese Fantasien seine erste Arbeit seien, durch die Annahme interpretiren, daß er sie vor den Madrigalen komponirt habe, und daß es sich um Instrumentalsätze ohne Text auf vier Linien in Partitur handelt. Schwieriger wird es zu erklären sein, daß Frescobaldi auch bei den Toccaten (1614) und den Ricercari und Canzoni (1615) versichert, sie seien sein erstes Werk, wenn nicht etwa die Unterscheidung gemacht werden muß, daß die Toccaten auf zwei Systemen ausschließlich für die Tasteninstrumente geschrieben sind, oder daß das betreffende Werk in der dort producirten Kunstgattung das erste sei.

[1]) Aus dem Jahre **1609** existirt das Autograph eines Briefes an einen Unbekannten „Illmo et Patron mio Colmo", datirt aus Rom vom 15. Juli 1609, in welchem Frescobaldi (nach der Vermuthung des sel. Gaspari in Bologna an ein Mitglied der Familie Bentivoglio in Ferrara gerichtet) sich über üble Nachreden beklagt, und versichert, daß er eine gewisse Angiola heirathen werde. Mit Rücksicht auf seine Armuth erbittet er für den Onkel der Angiola eine bessere Stellung. Den Wortlaut dieses Briefes verdanke ich H. Leonida Busi; das Original war früher im Besitze des Archäologen Monsignore Giuf. Antonelli in Ferrara, welcher es dem Dr. Lucci in Bologna schenkte. Dieser überließ es an Luigi Arrigoni in Mailand, welcher diese Rarität bei der musik. Ausstellung dortselbst im Jahre 1881 unter seiner Collection von Autographen und musikal. Instrumenten aufführte. Von einem Sohne Frescobaldi's Giov. Domenico wird am Schlusse des Art. die Rede sein.

[2]) Ein Exemplar meiner Bibliothek von 1615, dem die ersten sechs Blätter fehlen, schließt mit dieser Partite auf S. 58. Ich würde es für unvollständig halten, wenn mir nicht zwei weitere Exemplare in Rom und Bologna bekannt wären, welche den gleichen Schluß haben, d. h. aus 58

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Romanesca, p. 51 sopra lamonicha, p. 56 sopra Ruggiero, p. 63 sopra Folia, von S. 66—68 vier Correnten. Mit S. 69 beginnt ein Anhang (aggiunta), bestehend aus Balletti, Passacagli, Correnti, Capricci und Ciacone, welcher mit dem Capriccio Pastorale (S. 93 und 94) endigt. Die gleichen Platten dienten für die Edition von 1637 (siehe unten).

Eine abgekürzte Ausgabe dieses ersten Buches zeigt in Dedication, Wappen und Avviso al lettore Übereinstimmung mit der vorigen Edition; auf dem Titel [1]) aber die Jahrzahl **1615** und den Beisatz: Con licenza delli superiori. Das Berliner Exemplar enthält 68 Seiten und schließt mit dem ausdrücklichen Beisatz „Finis" mit der 4. Corrente (siehe oben). Drei Exemplare (siehe vorige Anmerkung) endigen bereits mit Seite 58, ein Ex. der Bibliothek in Ferrara schließt ebenfalls mit S. 68.

In der sonst inhaltsleeren Dedication an den Herzog [2]) bezeichnet Frescobaldi auch dieses Werk als seine erste Publikation (il mio primo libro di fatiche musicali sopra i tasti); den Erklärungsversuch dieser Behauptung siehe oben S. 72 Anmerk. 3.

Die drei Editionen s. a., 1615 und 1637 haben ein Avviso al lettore, das mit Havendo io beginnt und bei Ritter (Zur Gesch. des Orgelspiels, 1884, S. 34) inhaltlich übersetzt ist. Merkwürdig ist die Thatsache, daß schon in der Edition ohne Jahrzahl mit Dedication vom 22. Dezemb. 1614, ferner in der Ausgabe von 1615, welche wieder als Datum der Dedication den 22. Dez. 1614 angibt, beim Avviso al lettore in kleinster Schrift die Notiz: „Christophorus Blancus sculpsit 1616" zu lesen ist. Ich vermuthe, daß der Stich der schwierigen Tabulatur, der ersten in dieser Gattung, sehr viel Zeit in Anspruch nahm, und das 1. Buch erst **1616**, also etwa 14 Monate nach dem Datum der Dedication, vollendet werden konnte. Der begreiflichen Ungeduld des Autors und der Musikliebhaber nachgebend, edirte also Borbone zuerst Exemplare mit 58, dann mit 68, endlich mit 94 Seiten, so daß letzterer (sine anno) schon zwei Ausgaben vorausgegangen waren, und er es für gerathen hielt, das ganze Werk ohne Jahrzahl auf dem Titel der Oeffentlichkeit zu übergeben.

1615 edirte Frescobaldi auch: Recercari et Canzoni Franzese (!) fatte sopra diversi oblighi. In partitura da Girolamo Frescobaldi, Organista di San Pietro di Roma. Libro primo (Wappen des Dedicaten). In Roma, appresso Barthol. Zannetti. MDCXV. Con Licenza de Superiori. Kleinfolio. 59 Seiten. [1]) Exemplare befinden sich in der Kgl. Bibl. zu Berlin, der Bibl. des Conservatoriums zu Paris und im Archiv der Capella Giulia zu Rom. Den Inhalt bilden 10 Ricercari und 5 Canzonen, welche in einem späteren Werke (I. libro di Capricci, 1626 von S. 98—168) unverändert abgedruckt wurden.

Auch in dieser Dedication versichert Frescobaldi dem Camerlengo di S. Chiesa, Cardinal Aldobrandino, daß die geringe Arbeit „die erste Frucht" seines Geistes sei (siehe oben S. 72, Anm. 3.). Ein Datum der Zueignung ist nicht angegeben, aber dankend hervorgehoben, daß der Cardinal ihn unter seine wirklichen Diener aufgenommen habe. [2])

In das Jahr 1615 fällt auch die Geburt eines Sohnes von Frescobaldi, mit Namen Domenico, von dem am Schlusse des Art. die Rede sein wird.

Fétis (biogr. univ. Bd. 3, S. 333) führt bereits unter **1616** das 2. Buch der Toccaten [3]) an, ohne den Fundort anzu-

Seiten bestehen, und in der Reihenfolge der Partiten sich von der Ausgabe 1615 unterscheiden. Diese drei Exemplare bringen auf S. 41 die Aria sopra Ruggiero in 8 Th., S. 46 die Romanesca in 12 Th., S. 56 die lamonicha in 6 Theilen.

[1]) Diese, die Ausgabe ohne Jahrzahl und die von 1637 sind in Kupfer gestochen.

[2]) Der Herzog von Mantua ist nicht mit Namen genannt; aber aus dem Umstande, daß er „Cardinale Duca" betitelt wird, geht hervor, daß Ferdinand Gonzaga, Bruder von Franz Gonzaga, welcher im Jahre 1612, bald nach dem Tode seines Vaters Vincenz, ohne männliche Nachkommen gestorben war, gemeint ist. Nach vielen Wirren im Herzogthum legte Ferdinand das Cardinalat (1615) nieder und heirathete, um den Stamm Gonzaga nicht aussterben zu lassen. Siehe Pietro Canal, della musica in Mantova, und vergleiche K. M. Jahrbuch 1886, S. 31 flg.

[1]) Das letzte Blatt enthält die Inhaltsanzeige und das Druckerzeichen Zanetti's, die letzte Seite: In Roma Appresso Bart. Zanetti. MDCXV.

[2]) Es muß der Neffe Clemens VIII., Pietro Aldobrandini sein, welcher seit 1599 Camerlengo war, als Legat in Ferrara (siehe oben) fungirt hatte und die prächtige gleichnamige Villa in Frascati erbaute; er starb 1621 im Alter von fünfzig Jahren.

[3]) Auch vom ersten Buche der Toccaten will er (wo?) eine Ausgabe von 1627 gesehen haben, in welcher sich das Porträt Frescobaldi's vorfinde,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geben, und behauptet, es sei identisch mit den Editionen von 1627 und 1637. Unter 1627 kann dieser Irrthum berichtiget werden. Im gleichen Jahre erscheint in einem Sammelwerk[1]) ein dreistimmiges (2 Soprane und Tenor mit Bassus generalis) Peccavi super numerum arenae maris von Girolamo Frescobaldi. Wir lernen daraus seine berühmtesten römischen Collegen kennen, denn es sind noch vertreten: Ruggiero Giovanelli, Giov. Belardino Nanini, Teofilo Gargano, Vinc. de Grandis, Fel. und Gio. Franc. Anerio, Ottavio Catalano, Paolo Tarditi, Abundio Antonelli, Fabio und Alessandro Constantini, Cesare Zoilo, Giov. Troiani. Rob. Vailerii, Paolo Quagliati, Gio. Franc. Brissio, Pietro Heredia, Dom. Massentio und Stefano Landi; auch der Schluß ist berechtigt, daß Frescobaldi, obwohl nicht geborner Römer, dort in Achtung und Ansehen als Künstler und Komponist stand. Zwei Jahre später

1618 edirte der nämliche Fabio Costantini, jetzt als Kapellmeister von Orvietto, ein anderes Sammelwerk[2]), in welchem sich das 3stimm. Motett Frescobaldi's Angelus ad pastores für 2 Soprane und Tenor mit Bassus generalis befindet; außer den obengenannten Musikern sind noch Gregorio Allegri, Ercole Pasquini, Ascanio Pianto, Carlo Tassoni und Vinc. Ugolini vertreten.

Die großen Kosten bei Herstellung der der Werke, für welche, wie heute noch größtentheils in Italien, der Auctor aufzukommen hatte (vgl. die Klagen Grassi's unter 1628), besonders für die ganz neuen Matrizen beim 1. Buch der Toccaten in Kupferstich, mögen den nur mit 6 Scudi Monatsgehalt ausgestatteten Künstler abgeschreckt haben, die Erzeugnisse seiner Muse der Oeffentlichkeit zu übergeben. Auffallend wenigstens ist, daß die Bibliographie bis jetzt circa acht Jahre lang kein Werk Frescobaldi's aufzuweisen hat, wenn nicht angenommen werden muß, daß das eine oder andere verloren gegangen sei. Nachdem 1583 als Geburtsjahr Frescobaldi's unzweifelhaft feststeht, fällt das schon oben erwähnte Porträt von Frescobaldi mit der Umschrift, daß er zur Zeit der Herstellung 36 Jahre alt gewesen sei, in das Jahr **1619**. Aus welcher Veranlassung der Augustinermönch Frater Joannes Salianus das Porträt gezeichnet und Christian Sas in Kupfer gestochen, ist noch nicht bekannt. Fétis irrt mit der Behauptung, dieses Porträt sei bereits 1624 im I. Buch der Capricci erschienen; es ist zum erstenmal dem II. Buch der Toccaten von 1627 beigegeben.

1621 publicirte der Buchdrucker Jo. Gio. Robletti die Sammlung „Lilia campi" (siehe meine Beschreibung in Eitner's Bibliographie S. 267 und 566 und K. M. Jahrbuch 1886, S. 57), und in demselben von „Gironimo Frescobaldi" ein Ego sum panis vivus für 2 Sopr. und Tenor mit Bass. gen.[1])

Im gleichen Jahre erschien bei Gio. Batt. Robletti folgende höchst interessante Sammlung, von der mir nur ein Exemplar in der Capella Giulia bekannt ist: Giardino musicale di varii eccellenti autori, dove si contengono Sonetti, Arie e Vilanelle à 1 e 2 voci, per cantare con il Cembalo e altri stromenti simili, con l'alfabeto per la Chitarra Spagnuola, in quelle più a proposito,[2]) Kleinfolio, mit einer dreitheiligen Komposition Frescobaldi's „O bell' occhi".

Daß Frescobaldi in der so blühenden Musikwelt des damaligen Rom auch mit dem „nobile Alemanno" Joh. Hieronymus Kapsberger Bekanntschaft gemacht haben wird,

---

das in der Ausgabe von 1615 noch nicht vorhanden ist, und unterscheidet sie von der unter 1637 zu erwähnenden Edition.

[1]) Selectae cantiones excellentissimorum auctorum 2, 3, 4 voc. a Fabio Constantino Romano insignis Basil. S. Mariae trans Tyberim Musices moderatore simul collectae. Lib. I. Op. III. (Wappen des Card. Pietro Aldobrandino, dem das Werk dedicirt ist). Romae, ap. Barth. Zanettum 1616; siehe Eitner's Bibliographie Seite 260 und 566. Dasselbe ist in der Accademia di S. Cecilia zu Rom komplet, bei mir nur Cantus I.

[2]) Scelta di Motetti di diversi eccmi autori a 2, 3, 4 e 5, Libro II. Op. IV, dedicirt an Cesar Bentivogli, den Bruder von Guido (siehe oben), das ich ebenfalls in Eitner's Bibliographie S. 253 und 566 genauer beschrieben habe. In Accad. di S. Cecilia zu Rom ist das Werk in 4 Heften complet, bei mir nur Cant. I.

[1]) Die übrigen Mitarbeiter an dieser Sammlung sind Greg. Allegri, Gio. Franc. Anerio, Gio. Boschetto Boschetti, Ottavio Catalano, Aless. Costantini, Rugg. Giovanelli, Stef. Landi, Paolo Quagliati, Franc. Severi, Franc. Suriano, Paolo Tarditi, Vinc. Ugolini und Ces. Zoilo, lauter bedeutende Musiker.

[2]) Es ist dem apostol. Protonotar Paolo Quagliati unter dem 3. August 1621 gewidmet, und bringt Kompositionen von Abbate Ottav. Catalani, Aless. Costantini, Stefano Landi, Raffaele Rontani, Boschetto Boschetti, Franc. Cerasolo, Abundio Antonelli und von Gironimo „Frescobaldi" S. 8—10 die einstimmige Canzone.

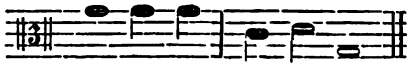
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

läßt sich unschwer vermuthen; es ist aber für die isolirte Stellung dieses Komponisten im „modernsten Style“ (siehe die treffliche Schilderung von Ambros, Musikgeschichte, 4. Band, S. 126) bezeichnend, daß sich in gleichzeitigen Sammlungen keine Zeile von ihm vorfindet. Erst unter Urban VIII., als Frescobaldi auf einige Jahre von Rom abwesend war, machte der Künstler auf der Theorbe, Laute und spanischen Guitarre freilich durch ausgesuchte Kriechereien und Lobhudeleien von sich reden. Leider weht aus sämmtlichen Widmungsreden jener Zeit, auch denen Frescobaldi's, ein eckelhafter Hofschranzenton; unter Redespreu ist selten ein historisch oder sachlich werthvolles Körnchen zu entdecken. Man klettert zu den Großen, Hochgestellten, Einflußreichen empor, nicht mit der Anhänglichkeit und Treue des Hundes, sondern um einen Bißen zu erhaschen, die Druckkosten zu decken, eingeladen oder empfohlen zu werden. Die Selbstachtung ist meistens schmerzlich zu vermissen.

Papst Paul V. starb 1621, ihm folgte der Cardinal Ludovisi aus Bologna als Gregor XV., regierte aber nur 2 Jahre 5 Monate. Sein Nachfolger wurde (1623) Cardinal Barberini als Urban VIII.

Die schweren Geldopfer, welche Frescobaldi bei Publikation des 1. Buches der Toccaten (1614—1616), trotz wahrscheinlicher Beihilfe des Herzogs von Mantua hatte bringen müssen, mögen ihn für längere Zeit abgeschreckt haben, für seine musikal. Schöpfungen den Weg der Oeffentlichkeit zu betreten, denn erst nach circa 8 Jahren erscheint ein neues Werk von ihm.[1])

1624 wurde nämlich bei Luca Ant. Soldi zu Rom in Kleinfolio gedruckt: Il I. libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arie in partitura di Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma. Es ist dem Fürsten von Modena Alfonso d'Este dedicirt[2]) und mit einem interessanten[1]) Vorwort an die studiosi dell' opera versehen. Das Werk umfaßt auf 48 Blättern, die fehlerhaft paginirt sind, 12 Capricci. Den Schluß bildet das Capriccio sopra l'aria di Rugiero mit dem prägnanten Thema



Man vergleiche unten, was über die späteren Ausgaben von 1626, 1642 gesagt wird.

1625 ist ein dreistimmiges Jesu Rex admirabilis von Frescobaldi für 2 Soprane und Tenor mit beziffertem Orgelbaß in dem Sammelwerk[2]) eines Römers Franc. Sammaruco aufgenommen.

1626 existirt in Berlin und Bologna ein Nachdruck des Venetianerbuchdruckers Alessandro Vincenti auf 169 S. in Großfolio, ohne Dedication, in welchem die Ricercari von 1615 und die Capricci von 1624 vereinigt sind unter dem Titel: Il I. libro di Capricci, Canzon francese e Recercari fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura. Di Girol. Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma, novamente ristampati. Con Privilegio. Da das Capriccio Or che noi rimena der Ausgabe 1624 weggelassen wurde, so schließen die 11 Capricci mit S. 97, und die 10 Ricercari mit den 5 Canzonen von 1615 folgen von S. 98—169. Siehe auch 1642.

[1]) Im Katalog der Breslauer Bibliothek von Dr. Emil Bohn ist das 1. Buch der Canzonen mit der Jahrzahl 1623 aufgeführt. Diesen fatalen Druckfehler (statt 1628) ersucht der verehrte Autor bei dieser Gelegenheit zu verbessern. Ferdinand II. von Toscana folgte seinem Vater Cosimo II. († 28. Februar 1621), stand aber bis 14. Juli 1627 noch unter Vormundschaft. Als er von dieser Zeit an selbstständig regierte, suchte sich Frescobaldi ihm zu nähern (siehe unter 1628).

[2]) Exemplare in Berlin, british Museum zu London, Bibliothek des Liceo communale zu Bologna, Bibliotheca Casanatense zu Rom und Conservatorium zu Paris. In der Dedic. vom 12. Apr. 1624 erzählt uns Frescobaldi, daß sein Lehrer Luzzasco gewesen sei, welcher als Organist zu Ferrara dem Hause Este so ruhmvoll gedient habe.

[1]) Ritter („zur Gesch. des Orgelspieles“ S. 35) gibt außer den Ueberschriften der Capricci einen Auszug dieses Vorwortes; leider hindert der gemessene Raum eine wörtliche und correctere Uebersetzung hier beizufügen. Was Frescobaldi über die neue Kompositionsweise, über Affect, Tempowechsel, Auffassung des Vortrages u. s. w. schreibt, ist epochemachend.

[2]) Sacri affetti | contesti da | diversi eccelen | tissimi Autori. Raccolti | da Francesco Sammaruco | Romano A 2, 3, 4 è aggiuntui nel fine le letanie della B. V. | Apud Lucam Antonium Soldum. | In Aedibus s. Spiritus in Sassia | Anno Jubilei (!) 1625. Bibl. zu Bologna. „Geronimo Frescobaldi“ ist hier in Gesellschaft des Sammlers und der mehr oder weniger bekannten Komponisten: Claudio Monteverde, Stef. Bernardi, Christof. Quittardi, Alessandro Grandis, Gio Batt. Treviso, Ant. Leoni, Angelo Maria Pizzinini, Abbondio Antonelli, Fil. Nicolettl, Vinc. Ugolino', Ces. Zoilo, Ottavio Catalano, Domen. Brunetti, Virg. Mazzocchi, Valerio Guami, Vinc. de Grandis, Greg. Alegri, Lor. Ratti, Fortunio Peccinini und Paolo Agostino.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1627 erschien die 1. Auflage folgenden Werkes, von dem die Kgl. Bibliothek in Berlin ein Exemplar besitzt: Il II. libro di Toccate, Canzone (!), Versi d'Inni, Magnificat, Gagliarde, Correnti ed altre Partite d'intavolatura di Cembalo et Organo di Girolamo Frescobaldi, Organista in San Pietro di Roma (Wappen des Dedicaten ein Hahn). Das Werk ist in Kleinfolio von Kupferplatten (bei Vinc. Borbone in Rom) gedruckt. Die Dedication an Monsignor Luigi Gallo,[1]) Bischof von Ancona und Nuntius von Savoyen, spricht von der Dankbarkeit, die der Komponist seinem Onkel dem Cardinal Gallo und ihm schulde, und lobt die große Fertigkeit Luigi's im Clavierspiel; sie ist vom 15. Jan. 1627 datirt. Das Werk enthält 86 Seiten, von denen nur die ungeraden paginirt sind. Die Ausgabe von 1637 (siehe unten) hat 90 Seiten, d. h. zwei neue Partiten sopra Ciaconna und Sopra Passacagli.

Unter dem Porträt des Künstlers (siehe oben 1619) findet sich ein Sonett des Cavalier Pierfrancesco Paoli von Pesaro. Ich vermuthe, daß dieser reiche Edelmann, welcher 1637 kinderlos starb und den Fürsten Savelli zum Erben seines Vermögens mit der Bedingung eine Wohlthätigkeitsstiftung zu gründen einsetzte,[2]) mit dem Dedicaten zu den Stichkosten des 2. Toccatenbuches erklecklich beigetragen hat, und halte ihn für den Gemahl (oder Sohn?) der Margaretha de Paolis, welche im Pfarrbuch von Ferrara als Taufpathin des Hieronymus eingetragen ist.

1628 druckte Robletti in Rom folgendes Werk: „Il I. libro delle Canzoni ad 1, 2, 3 e 4 voci. Accomodate per sonare ogni sorte de stromenti. Di Girolamo Frescobaldi, Organista in San Pietro di Roma (Wappen des Dedicaten in Kupferstich). In Roma appresso Gio. Batt. Robletti. 1623. Con licenza de Superiori. (5 Stimmhefte in 4°. C. I. II., B. I. II., B. gen. in Breslau komplet, in Bologna nur 4 Hefte ohne Bass. gen.) Titel ist eingerahmt, auf S. 3 die inhaltsleere Dedic. des Komp. an Ferdinand II., Großherzog v. Toscana ohne Datum. Den Inhalt bilden 35 Instrumentalcanzonen ohne Text, von denen einige in ein späteres von Vincenti unter beinahe gleichem Titel gedrucktes Werk aufgenommen sind (siehe unter 1634).

Im gleichen Jahre[1]) edirte ein Schüler Frescobaldi's, Barth. Grassi, folgendes Werk: In Partitura il I. libro delle Canzoni a 1, 2, 3 e 4 voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti. Con dui (!) Toccate in fine, una per sonare con Spinettina sola overo Liuto, l'altra spinettina e Violino overo Liuto e Violino. Del Sig. Girolamo Frescobaldi, Organista in S. Pietro di Roma. Date in luce da Bartolomeo Grassi, Organista in S. Maria in Acquirio di Roma. Con Privilegio. In Roma appresso Paolo Masotti. 1628. In Folio, enth. 150 Seiten, ferner am Schlusse ein Nachwort Grassi's und das Inhaltsverzeichniß mit Wiederholung: In Roma, appresso Paolo Masotti 1628.[2])

Die wichtigsten Notizen aus Dedication und Avviso theile ich in gedrängter Kürze mit, da sie uns Material für die Biographie Frescobaldi's bieten und bisher kaum beachtet wurden. In der Widmung preist Grassi seinen Meister wegen seines eminenten Werthes und der Vortrefflichkeit (esquisitezza) seiner Werke; er habe nicht nur die modernen Musiker, sondern auch die hervorragendsten früherer Zeiten übertroffen; die Publication möge als öffentliches Zeugniß seiner Dankbarkeit gegen Frescobaldi gelten.

Am Schlusse alli studiosi dell' opera fließt er nochmal von Dankbarkeit gegen Gir. Frescobaldi über. Er habe nicht Mühe

[1]) Ueber Cardinal Anton Maria Gallo und seinen Neffen Luigi siehe K. M. Jahrb. im Art. Gio. Franc. Anerio, S. 53, Anm. Der Inhalt dieses Werkes nach Edition 1637 ist bei Ritter und Ambros ziemlich genügend beschrieben.

[2]) Siehe Moroni, 57. Bd., S. 180.

[1]) In den Lettere armoniche des Olivetanermönches Adriano Banchieri, in Bologna bei Girol. Mascheroni 1628 gedruckt, ist auch S. 63—72 eine Neujahrsgratulation enthalten, welche Banchieri „an H. Frescobaldi, Organist zu St. Peter in Rom" am 27. Dez. (Jahr?) gerichtet hatte. Dieselbe ist etwas baroken, schwulstigen Inhaltes, und bringt für die Biographie nichts Neues. Daß der italienische Mattheson (möchte ich ihn nennen), der als Theoretiker und Praktiker gleich tüchtige Bologneser mit dem röm. Organisten befreundet war, und unter Herbeiziehung des „Diapason, des Octavenintervalls, innerhalb dessen alle Consonanzen und Dissonanzen Platz haben" u. s. w., ihm als Jüngerem schriftlich „buone feste" wünscht, und zwar in einem Tone, der auf innige Freundschaft schließen läßt, ist immerhin bemerkenswerth.

[2]) Es ist von Grassi an den päpstlichen Kammerkleriker Monsignor Girolamo Bonvisi dedicirt, welcher, in Lucca 1607 geboren, von Papst Urban VIII zum Kammerherrn, 1657 zum Cardinal ernannt wurde, und 1677 starb.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

noch Kosten gescheut, das Werk in Partitur zu setzen, damit es übersichtlich und für alle Gattungen von Instrumenten spielbar sei, ein Umstand, den man bei der Stimmenausgabe vermißt habe. Vor Allem habe er darauf gesehen, daß die Noten nach ihrem Werthe und ihrer Eintheilung deutlich untereinanderstehen, damit die Spieler nicht zuerst suchen und ausrechnen müssen, wohin die Noten gehören. Auch die Ricercari und Capricci Frescobaldi's seien in solchen Partituren erschienen und hätten so viel Beifall gefunden, daß sie in kurzer Zeit dreimal [1]) aufgelegt werden mußten. Wenn auch letztere Werke nur für Clavierspieler geschrieben seien, so können sie doch auch von anderen Instrumenten ausgeführt werden. Das 1. Buch der Toccaten Frescobaldi's sei allen Virtuosen eine äußerst erwünschte Gabe gewesen, wer aber diese Kompositionen für andere Instrumente benützen wollte, hatte große Mühe, sie aus der Tabulatur umzuschreiben. „Ich rathe Allen, die Werke Frescobaldi's anzuschaffen, angefangen vom 1. Buch der Toccaten in Kupferstich bis zum 2. Buch der Toccaten, welche jüngst erschienen [2]) sind; ein Werk, das alle Musikprofessoren mit unendlicher Spannung erwartet haben. Dasselbe ist nicht weniger gut, als das erste, vielmehr noch inhaltsreicher, sowohl für Orgel- als Clavierspieler. Will aber Jemand mehr heitere Motive in Fugen und Passagen, so muß er sich diese Canzonen wählen, für ernsteren Styl jedoch die Capricci und Ricercari."

Grassi erzählt dann, daß Frescobaldi eine unendliche Anzahl von Kompositionen geschrieben habe und immer noch schreibe, welche wegen der Mühen und Kosten des Druckes nicht erscheinen können; er besitze eine ausgezeichnete Fertigkeit im Komponiren und, wie man in Rom fortwährend sehen könne, besonders im Improvisiren, daß es wunderbar sei.

Endlich klärt uns Grassi auf, woher die Beisätze Bonvisia, Bernardinia, Luccheſina, Donatina, Tromboncina u. s. w. kommen, [3]) welche bei den 40 Numern dieser Ausgabe stehen, in den Stimmausgaben von 1628 und 1634 aber fehlen; „er habe damit die große Zahl seiner Gönner und Freunde, besonders aber Lucca's Edle ehren wollen, da er diese Republik mit Stolz seine Heimath nenne."

Diese Edition Grassi's unterscheidet sich von der im gleichen Jahre bei Robletti erschienenen Stimmenausgabe dadurch, daß letztere nur 27 Numern, diese Partiturausgabe aber 38 Canzonen und 2 Toccaten enthält; Exemplare davon sind in der Bibl. des grauen Klosters zu Berlin und in Bologna.

Zwanzig Jahre hatte Frescobaldi seine Functioneu als Organist in St. Peter versehen, ohne einen Bajok Aufbesserung zu erhalten; der „Organista" findet sich in den Rechnungsbüchern von St. Peter schon seit dem 15. Jahrh. immer an letzter Stelle, und so blieb es auch im 17. Jahrh. Wenn auch der Künstler bei den Hausmusiken der römischen Cardinäle und Fürsten oder bei größeren Festen in den verschiedenen Kirchen Rom's außerordentliche Remunerationen erhalten haben wird, so begreift man leicht, daß er nach so langer Zeit sich nach anderen Personen und Verhältnissen gesehnt haben mag. Und wirklich findet sich unter den Kapitelsbeschlüssen von St. Peter die lakonische Notiz: **20. Nov. 1628.** „Licenza data dal Capitolo a Frescobaldo di partire da Roma." Hieronymus erhielt also, jedenfalls auf wiederholte Vorstellungen hin, Urlaub auf unbestimmte Zeit, „um von Rom abreisen zu können," bestätigt aber den Empfang von 6 Sc. für den Monat Dezember noch eigenhändig. Auch ist er nicht des Dienstes entlassen, da der Kassier ihn am Kopfe der Rechnungsbücher noch 1629 und 1630 als Organisten aufführt. [1]) Vom 1. Januar 1628 bis August 1629 quittirt ein gewisser Jacob Guidi mit dem Beisatz: „Ich J. G., Organist, erhalte statt des Herrn Organisten Hieronymus ꝛc." Guidi starb am

[1]) Wir kennen nur zwei Editionen; wo ist die dritte?

[2]) Daraus geht hervor, daß die Annahme von Fétis, das 2. Buch der Toccaten sei 1616 publizirt worden, falsch ist, und die oben erwähnte ohne Jahrzahl beim Titel, mit dem Datum 1627 bei der Dedication, als erste zu betrachten ist.

[3]) Die 9. Canzone ist betitelt la Gualterina, die 10. la Henricuccia, die 11. la Plettenberger, die 12. la Todeschina; sie beziehen sich al Signor Gualtar Henrico Plottenberger, Nobile Todesco. Ein Walter Plettenberg ist im 16. Jahrhundert Deutschordensgroßmeister in Liefland gewesen, das aber 1628 von Schweden besetzt war.

[1]) 1628 ist Ennio Bonifazi als „maestro d'organi", als „Orgelbauer", genannt; er hat für Reparaturen und Stimmung des „Organo grosso", der von ihm erbauten mit „Organo d'Ennio" bezeichneten und der beiden „Organetti" zu sorgen, und erhält dafür monatlich 2 Scudi.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

15. Juni 1630; sein Nachfolger wurde durch Kapitelsbeschluß Gio. Jacomo Porri, der bis Ende Nov. 1633 quittirt. Vom Dez. **1633** angefangen ist Frescobaldi wieder mit 6 Scudi monatlich Organist und quittirt regelmäßig und eigenhändig bis zum 1. März **1643**; nach ihm (15. März 1643) ist Alessandro Costantini Organist von St. Peter.

Frescobaldi hielt sich während der fünf Jahre in Florenz auf, wie aus nachstehenden in dieser Zeit gedruckten Werken und den (S. 70) angeführten Notizen Libanori's hervorgeht.

Ferdinand II., Großherzog von Toscana, war in der Fastenzeit 1628 von Urban VIII. in Rom ehrenvoll empfangen und ausgezeichnet worden. Frescobaldi, der ihm das 1. Buch seiner Canzonen gewidmet hatte, wurde nach Florenz eingeladen, und bei dieser Gelegenheit zum „Organisten des Großherzogs von Toscana" ernannt. Im Jahre 1630 und noch mehr 1633 hatte jedoch ganz Toscana mit Florenz durch Hungersnoth, Krieg und besonders Pest schwer zu leiden, und Hieronymus, in seinen Erwartungen und Hoffnungen getäuscht, ging wieder, 50 Jahre alt, unter den gleichen Verhältnissen nach Rom zurück.

1630 erschien: I. libro d'Arie Musicali per cantarsi nel Gravicimbalo e Tiorba 1, 2 e 3 voci. Di Girolamo Frescobaldi, Organista del Serenissimo Gran Duca di Toscana. In Firenze per Gio. Batt. Landini. 1630. In Kleinfolio, Partiturausgabe von 48 Seiten.

Das Werk ist wieder dem Großherzog von Toscana Ferdinand II. dedicirt, und der Komponist bemerkt ausdrücklich: „daß der Großherzog ihn gnädigst unter die Zahl seiner wirklichen Diener aufgenommen habe, daß diese Kompositionen auf gnädige Veranlassung Ihrer Hoheit entstanden seien, und daß Ferdinand zur Drucklegung beigesteuert habe." Obwohl die Dedication ohne Datum ist, so läßt sich aus den Druck-Approbationen am Schluße des Buches, welche vom 27. September 1630 datirt sind, die Zeit des Erscheinens unschwer fixiren.

Bologna besitzt ein Exemplar dieses seltenen Werkes,[1]) das um so interessanter ist, da Frescobaldi bisher beinahe nur für Orgel und Cembalo ohne Singstimmen komponirt hatte.

Beinahe zu gleicher Zeit erschien zu Florenz: II. Libro d'Arie musicali per cantarsi nel Gravicimbalo e Tiorba, a 1, 2, 3 voci di Girolamo Frescobaldi, Organista del serenissimo Gran Duca di Toscana. In Firenze, per Gio. Batt. Landini. 1630. Kleinfolio. Das einzige mir bekannte Exemplar ist ebenfalls in Bologna. Seite 3 enthält die Dedication an Marchese Roberto Obizzi, Oberststallmeister des Großherzogs. Außer dem Danke für das Wohlwollen des Cavaliers, der sich manchmal herabgelassen habe, diese musikal. Unterhaltungen mit Wohlgefallen anzuhören, verdient besonders folgende Stelle wörtlich übersetzt zu werden! „Sie stammen aus meiner höchst angesehenen Vaterstadt Ferrara, welche stets die Freistätte für die schönsten Künste, besonders für die Musik gewesen ist, durch die sich mein Lehrmeister Luciasco so beliebt gemacht hat.[1])"

Die Approbationen für dieses 2. Buch, das auf 40 Partiturseiten 12 Recitative und Arien für eine Stimme, 5 Numern zu 2 und 4 Numern zu 3 Stimmen mit weltlichen, italienischen Texten enthält, sind vom 29. Sept. 1630 datirt.

1633 im Dez. war Frescobaldi wieder Organist in St. Peter zu Rom und edirte **1634** folgendes Werk, zu dem er jedoch eine Dedication an den Cardinal Desiderio Scaglia in Cremona mit dem Datum schrieb: „Di Venetia li 10. Gennaro **1635**." Die Partitur-Ausgabe Grassi's von 1628 und die bei Robletti des gleichen Jahres differiren mit der gegenwärtigen vom Autor selbst besorgten Edition, die theils mehr, theils andere Canzonen, als die obigen Ausgaben

[1]) Leider fehlen S. 13—16, aus dem Inder aber ersieht man die Textanfänge dieser beiden Arien. Den Inhalt bilden vier Numern in stile recitativo, 12 einstimmige Arien für Sopran, Tenor und Baß, 5 zweistimm. Sätze und drei dreistimmige Canzonen; sämmtliche Numern sind in Partiturform mit selbstständigem Baß abgedruckt.

[1]) Also nicht Francesco oder Alexander Milleville, wie seit Decennien ein Musikschriftsteller dem Andern nachschreibt, sondern Luzzasco Luzzaschi war der Lehrmeister Frescobaldi's (vgl. oben S. 75). Bei dieser Gelegenheit zähle ich die berühmtesten in Ferrara gebornen Musiker wenigstens mit Namen auf. Es sind außer Frescobaldi und Luzzasco noch Lud. Agostini, Innoc. Alberti, Gio. Batt. Bassani, Archang. Corelli, Paolo Isnardi, Franc. Manara, Aless. Milleville, Fil. Nicoletti, Giuf. Pitoni und Francesco della Viola.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

enthält. Die Aufzählung dieser Differenzen würde hier zu weit führen und bleibt einem thematischen Kataloge vorbehalten. Das Werk besteht aus Stimmheften, welche in Berlin, Bologna und Breslau komplet sind; Cassel besitzt davon zwei Hefte.[1])

1635 erschien: Fiori Musicali di diverse Compositioni, Toccate, Kyrie, Canzone, Capricci e Ricercari in Partitura a 4, utili per sonatori. Autore Girolamo Frescobaldi, Organista di San Pietro di Roma. Opera XII. Con Privilegio. In Venetia appresso Alessandro Vincenti. 1635 in Kleinfolio, 104 S. Die Dedication ist an den Cardinal Antonio Barberino, den Neffen von Papst Urban VIII. gerichtet und aus Venedig vom 20. August 1635 datirt.[2]) Der Inhalt des Werkes, sowie des lehrreichen Avviso al lettore ist bei Ritter S. 35 nachzulesen; Beispiele daraus bei Ambros, Commer und Raym. Schlecht. Exemplare des theilweise unter Benützung früherer Arbeiten neu zusammengesetzten Opus XII. sind in Berlin, Bologna, Ferrara und München. Aus der Bemerkung Frescobaldi's (od. des Buchdruckers?) „Opus XII" geht hervor, daß der Bibliographie ein paar Werke verloren gegangen sind; vielleicht sind es die beiden Bücher von Canzonen, von welchen wir 1645 ein 4. Buch kennen lernen werden, ohne bisher ein 2. und 3. aufweisen zu können. Fétis nennt diese Ausgabe Vincenti's einen Wiederdruck, und behauptet, die Fiori seien zuerst im gleichen Jahre zu Rom erschienen. Da er keinen Beweis dafür beibringt, ist die Annahme einstweilen als eine irrige zu bezeichnen.

1637 wurde von den Platten des 1. Toccatenbuches, das ohne Jahreszahl auf dem Titel nach der Dedication den Datum des 22. Dez. 1614 trägt (siehe oben) und 1615 in veränderter Form erschien, eine dritte resp. 4. Auflage veranstaltet, welche in ihrem musikal. Theil genau mit der Edition von 1614 übereinstimmt, aber statt des Wappens vom Cardinal-Herzog von Mantua, das der Barberini aufweist. Eine Dedication in Worten fehlt, nur das Avviso al lettore ist unverändert, und das Porträt Seite 3 mit der oben erwähnten Umschrift und dem Sonett Paoli's beigegeben. Der musikalische Theil auf 94 S. wie 1614, enthält noch auf S. 95 die Tavola (12 Toccaten, Partiten u. s. w.). Nach der Vorrede al lettore ist Christophorus Blancus sculpsit 1616 zu lesen, was sich aber (siehe S. 68, Anm. 1) nicht auf das Porträt bezieht. Exemplare dieser Edition sind in Berlin, Bologna, Ferrara, London, München, Paris und Rom.

Mit der gleichen Jahrzahl „In Roma 1637 da Nicolò Borbone" erschien das 2. Buch der Toccaten, welches in Titel, Dedication an Mons. Gallo, Porträt und Musikinhalt von den Platten der Edition 1627 neu abgedruckt wurde, aber bereits mit S. 86 schließt, während 1627 90 S. aufweist. Exemplare dieser Ausgabe sind in den oben beim 1. Buch der Toccaten (1637) aufgezählten Bibliotheken, sowie in meiner Sammlung vorhanden.

Daß Frescobaldi Schüler herangebildet hat, welche ihrem Meister nicht Unehre machten, läßt sich schon aus seiner Stellung und seinem Wirken schließen, wird aber auch durch glaubwürdige Documente bestätiget. Schon oben lernten wir den Barth. Grassi als hochbegeisterten Eleven kennen, Pitoni aber nennt in seinen handschriftlichen Biographieen noch ausdrücklich den jungen Sohn des Cesare Crivellatti, „der ein ziemlicher Virtuose wurde," ferner Bernardino Roncagli, Edelmann aus Lucca und Kapellmeister seiner Vaterstadt.[1]) Jedenfalls der

[1]) Den Inhalt bilden 40 Instrumental-Canzonen, 7 für 1, 14 zu 2, 9 zu 3, 10 zu 4 Stimmen, ohne Beisatz jener Namen, welche Grassi gewählt hatte.

[2]) Der Umstand, daß diese beiden Werke von Venedig aus datirt und mit Girol. Frescobaldi signirt sind, zwingt noch nicht zur Annahme, daß der Komponist zu diesem Zwecke etwa in Venedig anwesend war, und scheint mir Arrangement des Buchdruckers zu sein; vergleiche jedoch die nächste Anmerkung.

[1]) Nachträglich erwähne ich hier, was Pitoni S. 463 schreibt: „Luzzasco Luzzaschi bildete gute und ausgezeichnete Schüler in Gesang und Spiel heran, darunter den so berühmten Gir. Frescobaldi." S. 538 sagt er von Gio. Dom. Ripalta aus Monza und Organist dortselbst: „daß er mit den bedeutendsten Virtuosen seiner Zeit, nämlich mit Claudio da Coreggio, Franc. Rovigo und Girol. Frescobaldi gewetteifert habe." Caffi erwähnt unter den Mitschülern Frescobaldi's bei Luzzaschi, S. 253 seiner Geschichte der Kirchen-Musik in Venedig (1854), den Carlo Fillago mit dem Beinamen Mentini, welcher 1623 erster Organist bei San Marco in Venedig wurde. Wenn Caffi nach archivalischen Quellen nachweist, daß Mentini's Anfangsgehalt 120 Ducaten betrug, nach 8 Monaten auf 150 Ducaten vermehrt wurde, 1628 auf 160, 1635 auf 180, 1639 auf 200 Du-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

berühmteste Schüler Frescobaldi's war aber Joh. Jakob Froberger, von dem uns die kaiserlichen Hofrechnungsbücher zu Wien unter dem 22. Juni

1637 melden:[1]) „Johann Jakob Froberger bittet, ihn vertrosteter Maßen nach Rom zu Frescobaldi abgehen zu lassen. Es werden ihm 200 Gulden bewilligt." Aus dem Wiener Hofarchiv geht ferner mit Sicherheit hervor, daß Froberger im Oktober 1637 seine Romreise antrat, und im März 1641 sich wieder in Wien befand, also $3\,^1/_2$ Jahr abwesend war. Der Ruf Frescobaldi's war in's Ausland gedrungen, wo man übrigens im 17. Jahrh. bereits anfing, so viel Geschmack an den neuen Künsten der italienischen Musiker zu gewinnen, daß man sie gleich in Person berief und nicht erst zu ihnen ging.

Die biblioteca Ricardiana zu Florenz bewahrt ein 188 Seiten starkes Manuscript des musikalischen Mönches Don Severo Bonini aus Florenz, welcher Frescobaldi persönlich in der Zeit seines Aufenthaltes dortselbst kennen gelernt hatte, und über ihn das bedeutende Zeugniß ablegt:[2]) „Derselbe hat, wie man zu sagen pflegt, Musikanatomie studirt (d. h. dieselbe genau gekannt), und hat eine neue Manier besonders im Clavierspiel entdeckt, welche, wie Jeder weiß, von der ganzen Welt angenommen ist; wer heute nicht nach seinem Style spielt, ist nicht angesehen." Bonini erzählt auch von einer großen Menge Kompositionen Frescobaldi's, welche nie im Drucke erschienen seien, sowie von einem 24jährigen Florentiner Namens Tanaglino, welcher am österreichischen Hofe diente und 100 Scudi monatlich erhielt.[1]) Endlich rühmt er als eine der tüchtigsten Schülerinen Frescobaldi's und vollendete Nachahmerin ihres Meisters die Römerin Lucia Coppi.

1642 druckte Alexander Vincenti in Venedig eine neue Auflage des 1. Buches der Capricci, Canzon Francesi und Ricercari, Partiturausgabe von 169 Seiten (ohne Dedication), eine unveränderte Wiedergabe der Edition von 1626 (siehe oben), wovon sich Exemplare in Bologna, Ferrara und München vorfinden.

Schon oben wurde erwähnt, daß die Censualbücher von St. Peter in Rom vom Dez. 1633 bis März **1643** die eigenhändigen Monatsquittungen über 6 Scudi ausweisen, und daß durch Beschluß des Kapitels als Nachfolger Frescobaldi's Alessandro Costantini vom 15. März an eingetragen ist. Was ist aus Frescobaldi geworden, der im Sept. 1643 das 60. Lebensjahr erreicht hatte? Von Pension ist keine Spur zu entdecken; zwei Quellen jedoch bestätigen, daß er im Alter von 61 Jahren gestorben ist.

1645 nämlich erschien: Canzoni alla Francese in partitura del Signor Girol. Frescobaldi, Organista di S. Pietro di Roma, racolte d'Alessando (!) Vincenti, dedicate al molto illustre e Rev^mo P. D. Giovanni Pozzo, Abbate dignissimo di S. Salvatore di Venetia. Nuovamente poste in luce. Con licenza di Superiori e privilegio. Libro IV. (Druckerzeichen.) In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXV. Exemplare des seltenen[2]) Werkes (Kleinfolio, 55 Seiten) bewahren die kgl. Bibliotheken in Berlin und die Communal-Bibliothek in Ferrara. Den Inhalt bilden 11 Canzonen, jede mit einem Beisatze (detta[3]) ähnlich den Bezeichnungen Grassi's. Die Dedication Vincenti's ist vom 15. Dez. **1644** datirt und beginnt mit der

caten stieg, so ist man versucht, anzunehmen, daß Frescobaldi zur Besserung seiner pecuniären Verhältnisse persönlich in Venedig war, als 1634 und 1635 zwei seiner Werke mit dem Datum Di Venetia erschienen.

[1]) Siehe G. Nottebohm's erste Mittheilung dieses Fundes in Musik. Wochenblatt, Leipzig 1874, S. 888, sowie die Monographie über Joh. Jak. Froberger von Franz Beier, Nr. 59 und 60 der v. Waldersee'schen Sammlung musik. Vorträge, 1884, Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

[2]) Siehe auch Adr. de la Fage, Essais de diphtérographie musicale, Paris, 1864, S. 178. Als die bedeutendsten Orgel- und Clavierspieler nennt Bonini außer Frescobaldi den Claudio da Coreggio, Joh. Gabrielli, Giuf. Guami, Luzzasco Luzzaschi, Chriſtof. Malvezzi und Simone Giov. Ercolini.

[1]) Weitere Nachforschungen im Wienerarchiv werden diese Notiz widerlegen oder bestätigen. Vielleicht haben die Erfolge dieses jungen Florentiners den Künstlergeist Froberger's angeregt, die neue Kunst an der Quelle bei Frescobaldi zu studieren.

[2]) Wie kostbar ähnliche Druckwerke sind, mag aus dem Antiquariats-Katalog Nr. 145 von Alb. Cohn in Berlin ersehen werden, in welchem dieses 4. Buch von 1645 um den Preis von 125 Mk. angeboten wurde.

[3]) Die 11 Namen lauten: Rovetta, Sabatina, Crivelli, Scacchi, Bellerofonte, Pesenti, Tarditi, Vincenti, Querina, Paulini, Gardana.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wichtigen Mittheilung: „Diese Edelsteine stammen aus den ehemals so reichen Geistes-Minen des so hoch gefeierten Frescobaldi, und sind erst jetzt nach seinem Tode in meinen Besitz gelangt. Ich wollte ihnen jene Beachtung verschaffen, welche sie verdienen, und übergebe sie daher sogleich durch den Druck zum Gebrauche Derjenigen, welche Wohlgefallen an den lieblichen Kompositionen haben."

Die zweite Quelle ist die in 28 riesigen Foliobänden in der vatikanischen Bibliothek (Nr. 7872—7899 der Abtheilung Vaticana) aufbewahrte, bis jetzt Manuscript gebliebene Necrologensammlung[1]) des Benedictinerpaters Petralonsio Galetti, wo in Band Nr. 7894 Folgendes zu lesen ist: „**1645**. 2. Mart. † D. Hieronymus Frescobaldus Ferrariensis, ann. 61, celeberrimus Organorum pulsator in Vaticano templo, nunc tale exercitium laudabiliter et egregie exercens par. S. Laurentii in Montibus, sepultus in Ecclesia Ss. XII Apostolorum."[2])

Obwohl Vincenti und Galetti in der Jahrzahl nicht übereinstimmen, indem der erstere 1644, der letztere 1645 als Todesjahr angibt, so wird man nach dem documentarisch feststehenden Geburtsjahr 1583 dem Vincenti und Galetti trauen, und behaupten dürfen, daß Frescobaldi 61 Jahre alt am 2. März 1644 (nicht 1645), also ein Jahr nach seinem Scheiden aus St. Peter, gestorben sei. Das „nunc" will offenbar andeuten, daß Frescobaldi immer noch die Orgel bis zu seinem Tode spielte, wenn auch wegen Alter und Gebrechlichkeit (?) nicht mehr in St. Peter, sondern in der Pfarrkirche von S. Lorenzo in montibus.[3])

Aus Galetti erfahren wir auch, daß Hieronymus einen Sohn Dominicus Frescobaldi hatte, welcher am 25. Aug. 1688 im Alter von 73 Jahren, nachdem er 53 Jahre lang als Kleriker und Benefiziat zu St. Peter gedient hatte, starb, und in der Michaelskirche (Pfarrei von St. Peter) begraben wurde.[1]) Eine Notiz unter den Miscellaneen von P. Martini in Bologna (gütigst durch Herrn Busi mitgetheilt) besagt ferner:[2]) „Im Hause Frescobaldi sind Kompositionen in Tabulatur für das Cembalo in Handschrift und ungedruckt von dem berühmten Hieron. Frescobaldi, Vater von Johann Dominikus, Benefiziat in St. Peter."

Außer diesen gedruckten Werken Frescobaldi's, welche hier zum erstenmale in der bisher möglichen Vollständigkeit aufgezählt sind, und von denen, wie bemerkt, nur das 2. und 3. Buch der Canzoni francesi noch unentdeckt ist, existiren in verschiedenen Bibliotheken handschriftliche Kompositionen Frescobaldi's meist in Sammlungen. In den mir bekannt gewordenen Manuscripten sind alle mit „Frescobaldi" bezeichneten Numern aus dem einen oder anderen der obigen Druckwerke kopirt. So z. B. die in deutsche Orgeltabulatur umgeschriebenen Numern in Cod. 262 (Mus. Ms. 1581) der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, ferner die vier Numern in Cod. R. 2. 53 in der Bibl. der Accademia di S. Caecilia zu Rom, endlich die in dem Parisercodex[3]) Couperins enthaltenen vier Piecen und ähnl.

---

[1]) Diese staunenswerthe Arbeit besteht aus vielen tausenden von aufgeklebten Zetteln, auf welchen von circa 1572—1786 aus Grabsteinen, Kirchenbüchern, Manuscripten und gedruckten Werken in alphabetischer Ordnung alle in dieser Zeit zu Rom gestorbenen bedeutenderen Personen aufgezählt sind.

[2]) „Am 2. März 1645 starb Hier. Fr., 61 Jahre alt, ein sehr berühmter Orgelspieler im vatikanischen Tempel, welcher zur Zeit seines Todes dieser Kunst in löblicher und ausgezeichneter Weise in der Pfarrei vom „hl. Laurentius auf den Bergen" oblag; er ist in der Zwölfapostelkirche begraben."

[3]) So hieß damals die Kirche mit dem Waisenhaus für Mädchen (Conservatorio di S. Eufemia), welche heutzutage S. Lorenzolo alle chiavi d'oro bei Macel de' Corvi genannt wird, und am Forum Trajanum, kaum hundert Schritte von der den Minoriten gehörigen Zwölfapostelkirche liegt. In letzterer war auch seiner Zeit Michelangelo bis zu seiner Uebertragung nach S. Croce in Florenz beigesetzt worden. Pitoni (a. a. O.) behauptet, Frescobaldi sei ebenfalls zu Florenz in S. Spirito (siehe oben S. 70, Anm. 1) begraben; persönliche Nachforschungen nach dem Grabsteine waren sowohl in Florenz als in Rom in den betreffenden Kirchen meinerseits erfolglos.

[1]) Ein Antonius und Nicolaus Frescobaldi sind bei Galetti als Florentiner bezeichnet, und wurden in der toskanischen Nationalkirche zu Rom S. Giovanni dei Fiorentini beerdigt.

[2]) Dieselbe ist dem Werke: Nota delli Musei, Librerie, Gallerie di Roma ecc. Stampa di Roma per Biagio Diversin e Felice Cesareti 1664 entnommen, stammt also aus der Zeit, wo Dominicus noch lebte.

[3]) Siehe die werthvolle Studie von Dr. Oscar Fleischer über Denis Gautier in „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", Jahrg. 1886, S. 64, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nur zwei Kompositionen Frescobaldi's scheinen aus dem reichen ungedruckten Nachlaß des Meisters gerettet zu sein, nämlich: 1) Eine Lamentation für Gründonnerstag „Jod. Manum suam" für Sopran mit obligatem Orgelbaß in einem handschriftlichen Sammelwerk der Bibliothek zu Bologna.[1]) 2) Ein zweichöriger Completoriumspsalm „In te Domine speravi" für 8 Stimmen mit obligatem Orgelbaß meiner eigenen Bibliothek mit der Aufschrift „Hier. Fr. fer. fecit, also: Hieronymus Frescobaldus Ferrariensis fecit." Nach einem Vergleiche mit den Unterschriften Frescobaldi's in den Censualbüchern von St. Peter darf ich diese Reliquie für ein Text- und Notenautograph halten; die Stimmen (ohne Partitur) sind mit Hinweglassung der Tactstriche, welche nur im Bassus ad Organum meist nach 4, auch nach 8 und 2 halben Noten stehen, auf hochstehendes Großoctavformat geschrieben, verhältnißmäßig wohl erhalten, und trotz Tintenfraß in der Orgelstimme gut leserlich.

Möge diese bio-bibliographische Skizze Veranlassung werden, eine Auswahl von den verschiedenen charakteristischen Orgel-, Clavier- und Gesangskompositionen Frescobaldi's zu cultur-historischem Studium und für praktische Zwecke zustande zu bringen. Man wird dadurch besser als durch schöngeistige Causerien über die eine oder andere der Canzonen, Ricercari und Toccaten die Stellung Frescobaldi's in der Musikgeschichte, sowie seine Bedeutung für Entwicklung und Hebung des „neuen Styles" im 17. Jahrh. beurtheilen und schätzen lernen, und die Worte bei Ambros (Musik. Gesch. 4. Bd., 439) bestätigt finden: „Er ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen."

Regensburg. Fr. X. Haberl.

[1]) Ich verdanke eine Abschrift derselben (aus Scanzia Q. Nr. 43) der unerschöpflichen Liebenswürdigkeit des H. Advocaten Leonida Busi dortselbst.

Johann Beerens,

Weiland Hochfürstl. Sächsisch-Wei | senfelsischen Concert-Meisters und | Cammer-Musici, |

MUSICALIsche | Discurse | u. s. w.

(Fortsetzung aus K. M Jahrbuch 1886.)

Cap. XXVIII.

Ob die Musici Theoretici oder Practici praevaliren.

DEnen Gelehrten ist bekannt, daß, gleichwie GOtt der Allmächtige in allen Sachen, also auch in Austheilung seiner Gnaden-Gaben, wunderlich verfahre. Einem gibt er viel, dem andern wenig, und zeigen so wohl die vorige Zeiten, als auch der heutige Tag unzehlige Exempel, daß wir Menschen nicht alle über einerley Leisten geschlagen seynd, sondern ein jeder dasjenige habe, womit ihn GOtt gnädiglich begabet. Wann ich die eusserliche Gaben betrachte, so finde ich, daß ihrer viele schön und wohlgestallten Leibes, aber nicht reich seynd. Hinwieder sehe ich viel wol begüterte Zosen, Jungfrauen und Weibsbilder, die in vielen Mitteln sitzen, hingegen aber von der sonst gütigen Natur dergestalten gebildet worden, daß man offt nicht weiß, soll man mehr ihr Geld lieben, als ihre Gestalt hassen. Einer ist ein perfecter guter Schreiber, spannet man ihn sonst wo vor, so geht es ihm wie dem blinden Schimmel, welcher nicht gewust hat, wo naus? Ja, ihrer etliche haben sich in ihrer Jugend dergestallten selbsten versaumet, daß sie sich bis an ihr Ende mit Fuchsschwäntzen oder sonst liederlichen und ärgerlichen gesticulationibus, wie die histriones bey Hofe und sonsten erhalten müssen. Wie mancher Soldat ist gewachsen, seinem Feind mit der Fuchtel hauptsächlich zu begegnen. Er commandirt seine Corporalschafft, wie sichs geziemet, kan hingegen sein Hausgesind, so kaum in 8 Personen bestehet, nicht regieren. Warum. Er hat die Gabe nicht. Hingegen sammelt mancher Haus-Wirth das seine stattlich ein, kommt der Feind, so laufft er am allerersten davon, und grauet ihm vor jeder Hütte, darinnen Salpeter gesotten wird. Warum? Er hat die Gabe nicht, sich zu wehren. Mancher Kauff- und Handelsmann ist gewiegt genug, Handlungen von million Ballen anzuordnen, über Meer zu negotiiren,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und dergleichen, kan doch offt seinen Namen nicht schreiben. Wann ich von diesen eusserlichen zu denen innerlichen Gaben schreite, hat es keine andere Bewandnüß, und haben die Gelehrte nebst andern auch dieses observirt, daß selten bey einem Menschen memoria & judicium zugleich gewesen. Ich sage selten, denn unter tausend Menschen, hat sich kaum einer befunden, welcher sich dessen hätte zu erfreuen gehabt. Gleichwol aber ist es blosser Dinges keine Unmöglichkeit, daß ein Mensch mehr dann eine Gabe, so wohl eusserlich als innerlich besitzen kan. Es gibt Leute, die zugleich schön und reich seynd. Leute, die zugleich gute Soldaten und auch Haus-Wirthe heissen können. Kaufleute, die zugleich gute negotiirer, und Briefsteller seynd. Leute, welche zugleich eine stattliche memori und herrliches judicium besitzen. Zum Zeugnüß des letzteren kan nebst vielen anderen der selig verstorbene Herr D. Scherzer dienen, welcher memoria & judicium genannt worden, dessen niemand in Abrede seyn wird, wer diesen gelehrten Mann jemals disputiren, und die argumenta bald hin und wieder evolviren hören; also, daß ich mich offt verwundert, woher der Mann die stattliche memori, und ein so articulates judicium haben müste? Er nahme die syllogismos, und wann sie auch 20. medios terminos gehabt hätten, ohne annotirung memoriter auf, wuste in denen autoribus, daraus sie genommen, offt die Zeile, darinnen sie stunden, und judicirte im Augenblick, wo der opponens hinaus wollte. Hielte er die partes der Pontificiorum, so hätteſt du ihn angesehen vor Vasquez, Dianam, Ariagam oder den gelehrten Caramuel. Du hätteſt vermeint, es wäre ein anderer Thomas Aquinas, oder Scotus aufgestanden. Stunde er in castris Calvini, so hat sich keiner aus dessen Rotte so stattlich jemahls defendiren können, als er sie ad tentandum respondentem defendirt hat. Summa: Er bliebe so wol Meister, wann er das ita beschützte, als das non behaubtete. In allen Zusammenkünfften war sein judicium entweder das beste, oder aber unter den besten. Ja, er hat in denen schwersten oppositionibus so viele distinctiones, contradistinctiones, subdistinctiones, divisiones, subdivisiones, instantias, und dergleichen gefunden, daß sich die gantze Schul über die Fähigkeit seines geschwinden judicii verwundern müssen. Genug hiervon. Der Marmor, in welchem sein ewiger Nachruhm eingehauen, wird hievon ein mehrers und kräfftigers reden. Was es nun bey denen Gelehrten mit der memori und dem judicio hat, dergleichen Bewandnüß hat es auch bei denen musicis mit der theoria und praxi. Dann es ist am Tag, daß die besten theoretici, die schlimsten practici, und also hinwieder die besten practici, die schlimsten theoretici seynd. Ist derowegen die Frage, wer höher unter beyden zu schätzen, und welcher prævalire?

Wann hierinnen nach denen votis majoribus solle procedirt werden, so würden die practici bald überhand nehmen, dann nachdem sich ein jeder selbst einer zu sein gedüncken läſſet, demselben wirfft er seinen calculum zu, weil nun die meisten musici practici seynd, dürften per consequenz die andern leichtlich den kürtzern ziehen.

Ich bin aber nicht willens hier nach affecten, sondern nach dem Grund der Wahrheit zu gehen, und wann ich ihrer beyderseits rationes werde erwogen haben, will ich sagen, was ich von diesem puncto halte.

Die theoretici geben demnach vor: Es könte gleichwol nichts ohne seinem fundament bestehen. Ein Gebäude möchte über der Erde noch so zierlich ausgekünstelt und mit Stocatur-Arbeit versehen werden, im Fall es an dem guten fundament mangelte, so wäre die Arbeit nichts und eitel, müste endlich fallen, und könte in die Länge keinen Bestand haben.

Ohne der theoria wäre die Natur des tons nicht zu erkennen, und hätten dannenhero die practici keine Stücke zu singen, wo es an dieser mangelte, oder gemangelt hätte.

Ohne Untersuchung der Grundlage, führe man nur obenhin, wie eine Windsbraut, und wäre nicht genug, daß ein Bote wacker lauffen könte, sondern er müste nothwendig den Weg und die Strasse in guter Kundschafft haben, wohin er gehen und wandeln wolte.

Woher der gedoppelte contrapunct gekommen, als durch die Erforschung des fundaments, und diesem hätten auch die practici den Danck der davon her geflossenen Regeln abzustatten, und also fort.

Hingegen werffen die practici ein, die theoria wäre gleich einem todten Hunde, wann man diesem das Fell nicht abzöge, hätte kein Mensch keinen Nutzen davon. So satisfacirte über dieses nicht die theoretica, sondern musica practica denen Ohren, und ob ein Bote gleich tausendmahl den Weg nach Leipzig wüste, aber lahme Beine hätte, wie ihn die Wissenschafft in die Stadt bringen wolte?

Ferner differirten die theoretici in ihren principiis fast weiter von einander als Ost- und West-Indien. Sie möchten erst ausmachen, ob 8. oder 16. oder 24. Ton wären, alsdann wolten sie es auch glauben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Uber dieses wüsten sie ihre Grundlagen selbst nicht zu defendiren, oder philosophice zu demonstriren, das einzige monochordium, wäre ihr palladium, darauf sie sich, wie auf Schwerdt und Spiesse verliessen, welches zu verstehen keine grosse Schul erforderte.

Und was man sich mit dem Verstand des gedoppelten contrapuncts groß mausig machen wolte. Erstlich lautete er, wie die Glocken zu Krempelskirchen, da man den Schulmeister begraben hat. Vors andere, trüge er kein Brod ins Haus. Vors dritte, könte kein Sänger einige Kunst noch manier darinn anwenden, und wäre summa summarum hinten und vornen keine Lieblichkeit dran. Die music aber erfordere principaliter ein angenehmes Gehör. Der contrapunct hingegen machte solches nicht; ergo ad inferos damit. Man spürte ferner an denen theoreticis keinen geringen Mangel der caprizzien, denn wenn sie sollten eine aria, ein solo, ein duet und dergleichen componiren, wolte es weder da noch dorten fliessen, stiessen sich die Stimmen immer wider einander, wie die Böcke, und hiesse nichts.

Wer wohl Lateinisch redete, von dem würde nur ein Thor zweiffeln, ob er das fundament der Grammatic innen hätte oder nicht; also müste man auch bey einem guten practico das verstandene fundament præsumiren, es möchte nun an der Sache etwas seyn oder nicht.

So wäre auch über dieses alles Wissen in der Welt unvollkommen, Stück- und Flickwerck. Was sich dann die theoretici groß hervorthun wolten? ihre handvoll Wissenschafft hätten sie nicht so wohl aus eigener Untersuchung, als aus ongefehr aufgestossener Erfahrung, wie sich diese quint verdrehen, und jene zurück ziehen lässet, hätten also selbsten aus der praxi die theorie gefunden.

Es wäre auch weniger als nichts daran gelegen, ob ein sopranist wüste, wie viel commata eine tertia major oder minor haben müste, wann er sie nur träffe, vor das übrige liesse er die Waldvögelein sorgen.

So diente auch ein musicus theoreticus, im Fall er sonst nicht ein parergon verstünde, weder zu sieden noch zu braten, müste mit aller seiner Wissenschafft crepiren, und endlich in Ermanglung des Brennholtzes, sein monochordium in Ofen schmeissen, wenn er anders nicht erfrieren, und mit denen Zähnen Klaffter lange Triller schlagen wolte.

Es würde ferner denen Scholaren der Weg zu der composition durch die theorie nur sauer und langweilig gemacht, durch die praxin käme man bald davon, kostete weder so viel Zeit noch Geld, und könte man also der Welt um etliche Jahr ehe Dienste thun.

Uber dieses hätten sie nicht wenig noch geringe musicos diejenige Stunden, ich weiß selbst nicht wohin, verfluchen hören, welche sie in der theorie angewendet, und weniger als nichts damit prosperirt hätten.

Die Gleichnüß mit dem Gebäude quadrirte nicht hieher, denn gleichwie das Gebäude, so auf dem Grund stehet, eigentlich selbst nicht weiß, noch wissen kan, worauf es stehe, und dannoch feste hält, also wäre es auch mit denen practicis beschaffen. Genug wärs, daß ihre operationes auf dem fundament beständen, unerachtet sie nicht wüsten, quare sive quomodo, qua ratione aut modo solches zugienge. Sie könten auch pro ultimo in einer Stund mit der praxi mehr gewinnen, als ein theoreticus innerhalb acht und dreisig Jahren. Und was dergleichen Ausflüchte mehr seyn.

Aber wer sieht hier nicht, daß die practici über die Schnure hauen, und sich in vielen puncten selbst bloß geben? Denn, ist das fundament ihrem Vorgehen gemäß, ja auch alle Kunst und Wissenschafft, hie in diesem Leben nur Stück und Flickwerck, was ist dann ihre praxis? Es wird auch hier nicht gefragt, ob ein practicus das fundament verstehen müsse oder nicht, sondern, welcher unter beyden, der theoreticus oder practicus, höher zu æstimiren? Es hilfft nichts wann sie zuletzte sagen: Wir gewinnen mehr in einer Stunde, als jene in 38. Jahren. (Ist eine ziemliche Sächsische Frist.) Denn ein Pferd, damit du alle Tage 8. gl. gewinnest, ist nicht so hoch zu æstimiren, als dein krancker Knecht, welcher dir nichts gewinnen kan.

Es wird die theoria von ihnen zur Ungebühr mit einem todten Hund verglichen. Dann sie ist nicht daran schuldig, daß sie nicht gebraucht, noch die Früchte, welche sie so reichlich darreichet, von ihrem Baum abgebrochen werden. Es ist zwar wahr, daß ein lahmer Both nicht so leicht, als einer von gesunden Beinen nacher Leipzig kommen kan. Jedennoch, im Fall der lahme den Weg, der gerade aber denselben nicht weiß, so wird der lahme gewiß ehe, dann der gerade hinein kommen.

Was sie wider das argument der theoreticorum wegen des Gebäudes einwerffen, thut nichts zur Sache. Denn man sagt hie nicht was geschicht, sondern was geschehen solle.

Daß die theoretici meistentheils schlimme practici, und sich ihre solo, arien, dueten, und dergleichen compositiones wie die Böcke herum stossen, müsse man dem gütigen Glück anheime

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stellen. Doch ist dieser ihr canon in universum nicht wahr, und finden sich diesesfalls elende practici genug, die quid pro quo hinschmieren, und weder im Gesang noch in der composition eine ordinatam dispositionem halten. Bald sie von dem Legrenzi, oder einem andern berühmten autore einen Gang oder ein paar cadentien ausgestohlen, damit machen sie sich groß, seyn und heissen Meister, und bekümmern sich viel drum, ob Hypodorius seine Schuhe flicken lasse, oder barfuß gehe.

Haben sie das clavir innen, da sitzt der Hahn gar im Korbe, da sucht man so lang, biß es kommt, und das heissen sie die Ohren satisfaciren, dem Zuhörer ein Genügen thun, da stossen sich die Böcke nicht mehr wider die Köppe, ob es schon zuweilen lautet, wie die modulation der mit Kornsäcken beladenen Nachtigallen.

Ihre andere Ausflüchte sind nicht werth, daß man sie auflöse. Ist demnach zu wissen, daß gleichwie es im obigen Exempel nicht unmöglich sey, memoriam & judicium beysammen anzutreffen, es auch an denen theoreticis und practicis zugleich nicht ermangle: Im Falle es aber nicht wäre, ist doch ein theoreticus höher als ein practicus zu æstimiren, und solches ob folgenden Ursachen.

Gesetzt der practicus macht einen guten Satz, es glückt ihm, so judicirt er doch solchen nur nach dem Grund des Gehörs, der theoreticus aber aus dem Grund des Verstandes. Weiß also der Vater nicht zu sagen, warum seine Kinder ehrlich seynd? Welches eine große Schande ist?

Secundo: Wann ein Satz nicht wol klinget, so weiß zwar der practicus, daß er nicht klinge, aber er weiß nicht warum? Und wird lange Zeit zu dessen Verbesserung brauchen, welches der theoreticus im Augenblick zu thun vermag.

Nichts ist wunderlicher, als wann sie sagen: Der doppelte contrapunct klingt nicht wol; ergo ad inferos damit. Hier muß ich fragen: Wem klingt er nicht wohl; dir? Er klingt aber mir. Nachdem einem die Ohren gewachsen seyn, nachdem höret man auch gern etwas. Sie sagen, es bestünde im blossen Glück, wer in der composition glücklich wäre, der wäre glücklich, wers nicht wäre, dem würde alle seine theoria nicht dazu helffen. Aber auch zum Glück braucht man Verstand und den Grund. Es componirt mancher glücklich genug, nemlich denen Unverständigen, denen aber, die im Fundamente geübt seyn, wird all sein glückliches componiren zum pfuidian. Hier muß man distinguiren, inter bonum apparenter tale, & inter bonum revera tale. Es ist nicht alles Gold, was gleisset, und also auch nicht alles gut, was geschmirt in die Ohren geht. Hie erinnere ich mich einer Italienischen opera, welche haubtsächlich gerühmt worden; als ichs in der partitur gesehen, sahe es dem Schwein-Marckt zu hohen Melsen gleich.

Sie werffen ein: Das Ende eines Dinges wäre besser, als sein Anfang. Wäre nun theoria der Anfang, praxis aber das Ende, so folgte unlaugbar, die praxis wäre besser dann die theoria. Wäre sie besser, so prævalirte sie vor jener; prævalirte sie, so könte sie niemand nachsetzen. Aber: Wann sie gleich prævalirte, warum solle man sie nicht nachsetzen können? Du wirst sagen: Prævaliren und nachgesetzt werden, wären contradictiones. Schadet nicht, mein Freund, es kan doch geschehen. Wie dann? Man müste es machen, wie bey Hof, da gehet das vornehmste hinten nach. Sed ad argumentum.

Muß demnach dieser locus: Das Ende eines Dinges ist besser, als sein Anfang; mit Saltz gelesen, und verstanden werden, was der Anfang, was das Ende, und was besser heisse? Meinem contrapart ist der Anfang, verstandener Massen, die theoria, das Ende, die praxis, und das besser, die præeminenz. In denen beyden ersten puncten will ich mit sie nicht viel litigiren, aber das besser muß ich anders auslegen. Ist also besser seyn das causatum causati, und heisset hier so viel, als die Frucht, so man durch den Anfang intentionaliter suchet, ist also etwas zu gewinnen, die praxis, als das Ende, dienlicher, als theoria, der Anfang. Gleichwohl aber ratione causæ ist die praxis weniger. Nam, musica practica, licet agat, se tamen mere passive habet ad id, per quod agit. Agit vero per theoriam: jam causa est potior suo causato. Haben sich also die practici keiner grossen præeminenz anzunehmen.

Sie gewinnen auch damit nichts, wann sie vorgeben, diese theoretici statuirten 8. die andern 12. wieder andere 16. Ton. Ergo wär das fundament nichts nütze. Negatur. Dann obwolen die theoretici hierinnen uneinig, so differiren sie doch nur ratione numeri, nicht aber an dem Grund der tonorum. Sie sagen nicht, die Toni hätten keinen Grund, sondern disputiren nur, wie viel derselben sollen statuirt werden. In etlichen Schulen wird gedisputirt, ob man solle Vater unser, oder unser Vater beten, soll man deswegen, (weil man disputirt) das Vater unser gar nicht beten? Dieser Streit der Tonorum dienet nicht zu der Haubt-Sache, und kan keinen practicum bewegen, da-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von abzustehen, vielmehr gibt er Gelegenheit an die Hand, der Sache genauer nachzuforschen, und mit unerstorbenem Fleiß dieses herauszugrübeln, woran so viele Köpfe mit ewigem Nachruhm unabläßig gearbeitet haben.

Daß über dieses ihrer etliche diejenigen Stunden, welche sie in der theorie angewendet, verflucht haben, ist denen, von welchen es gemeldet wird, eine schlechte gloria. Der Arbeit folget der Lohn, darnach man pflantzet, darnach erndet man ein. Mancher zaumt das Pferd am unrechten Orte an, sucht an statt der Körner, leere Stoppeln, worinnen auch nicht wenig Meister verstossen, welche sich mit einer ongefehr aufgefundenen subtilität so groß und mausig machen, als hätten sie Ulyssem überwunden und Achilli das Schwerdt geraubet. Bilden sich mit ihren Ziffer-Rechnungen einen Hauffen ein, letzlich, wenn mans beym Licht besiht, gehet man etliche Meil Weges um, und ist weiter nichts nutz, als daß man darüber lachet, wie wunderliche Grillen die alten gehabt, und daß sie sich den Weg zum glücklichen Endzweck zugelangen, mit so wunderlichen und mühsamen inventionibus so sehr verhauen haben. Dann da componirt einer mit Höltzlein, der andere mit einem Rad, der dritte mit Ziffern, der vierte mit Glocken, der fünfte mit was anders, thun aber gleichwol alle nicht so närrisch, wie ein guter Freund, dessen Nahmen ich wegen seiner guten Bekandschafft vorbey gehe, gleichwol aber nicht umhin kan zu melden, daß er, so offt er etwas setzen wollen, sich zu seiner Baß-Geige verfügt, und mit dem Fidel-Bogen auf solcher hin- und wider fahrend mit dem Mund allerhand caprizzen daher gehumset, aber weniger als nichts heraus gebracht hat.

Cap. XXIX.

Ob das Wort fuga herkomme von der Flucht, oder vom Teutschen Wörtlein, fügen?

Es wird gezweiffelt, ob das Wort fuga herstamme von der Flucht, oder aber vom fügen? Welche das erste statuiren, fundiren sich auf die Gleichnuß derjenigen, so da in der Flucht begrieffen, hinter einander drein lauffen. Die andern meinen, weil in dem Fugen alles so gar genau ordinirt, und der Eingang so articulat geschehen muß, das Wörtlein käme her vom fügen, indem sich in einer Fuge alles so gar genau auf einander und eine Stimme sich in die andere füget. Aber, wann diesen letzteren solle gefolget, oder ihrer ration Raum gegeben werden, so würde man zugleich alle concentus musicos zur Fuge machen, weilen sich in denenselben eben so wol die Stimmen ordentlich fügen, und eine sich in die andere schicken und fügen muß. Ist also dieser ihre Meinung nichts.

Besser thun demnach meines Erachtens die erste, welche die Fuga her deriviren vom fliehen. Und dieses um der Fuge Natur willen. Dann in einer Fuga fliehet alles hurtig hinter einander drein, und wäre zu wünschen, daß ihrer viele sich vom fugiren enthielten, welche, wann sie da und dort denen Glaubigern, weiß nicht wie grosse Beeren angebunden, sich mit der fuga salviren, und zum Thore nauß lauffen. Glück auf die Reiß.

Cap. XXX.

Ob man die in der Music gewöhnliche terminos Teutsch geben könne?

Es seynd ihrer viel, sowol in vorigen Zeiten, als auch heut zu Tage um die Reinigkeit der Teutschen Sprache dergestalten sorgfältig und bemühet gewesen, daß sie nicht allein kein Lateinisches, Französisches oder anders Wort darinnen wollen passiren lassen, sondern halten es auch vor einen grossen Fehler, wann man sich solcher Wörter gebrauchet, welche von denen Lateinern und dergleichen herzustammen scheinen. Per exemplum kan das Wort Fenster ein genugsamer Zeuge seyn, welches sie darum verwerfflich halten, weil es von dem Lateinischen fenestra herkomme. Man solle demnach nicht Fenster, sondern Tage-Leuchter sagen, weil durch dasselbe Loch der Tag in die Stube leuchtete. Als man nun den Auctorem dieser invention fragte, wie dann der Tag-Leuchter in der Nacht hiesse? sagte er, er hiesse auch Tag-Leuchter, dann der Feyertags-Mantel wäre am Werckeltag eben sowol ein Feyertags-Mantel, als am Sonn- oder Fest-Tage, die Schlaf-Hosen hiessen auch am hellen Tage Schlaf-Hosen, und also meinte er, hätte er sich trefflich mit Einwürfen versehen. Aus Veranlassung dessen haben ihrer nicht wenig vermeinet, es wäre nicht nöthig, daß man die music mit ausländischen terminis so sehr beschwerte, die Teutsche Sprache wäre noch nicht lahm geschossen worden, sie wäre so Wort-reich, als keine andere, was es dann nützte, daß man vor derselben in Teutschland einer andern die præcedenz gestattete, und dergleichen.

Daß sich aber solche Leute etwas Unmögliches traumen lassen, will ich in nachfolgendem kürtzlich beweisen:

Dann, Lieber, sage mir, wann man die music mit keinen fremden, sondern Teutschen Namen belegen solle, wie heist dann die music? Music ist kein Teutsches, sondern Lateinisches

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wort, wie heist du sie dann? Diese Frag hat allgemach einer aufgelöset, wann er sie die Ton-Kunst geheissen. Aber indem er das Lateinische Wörtlein, music, aus dem Wege geraumt, hat er an statt desselben, ein anders eingebracht, nemlich den Ton, wann er sagt: Ton-Kunst. Dann Ton kommt her vom Tonus, toni, und ist also sein Fleiß, nihil ad rem. Dann er war einem unverständigen Gärtner gleich, welcher einen wilden Baum ausgraben will, und einen andern dargegen einpflantzet.

Sollen demnach, meinem Urtheil gemäß, die wunderlichen Leute diese ihre Hertz-druckende Sorge fahren lassen, wo sie nicht wollen von niemanden verstanden, sondern von allen ausgelacht werden: Dann, wie dem Leser allhier ad oculum wird remonstrirt werden, kan derselbe leichtlich schliessen, was vor absurdi termini heraus kommen, im Fall man die allgemach durch die gantze Welt gewöhnliche Wörter aufheben, und verteutschen solle.

Dann erstlich hiesse der Cantus nicht mehr Cantus, sondern der Gesang. Cantus secundus hiesse der andere Gesang. Altus hiesse der hohe. Tenor, der Inhalt. Bassus, welches herkommt vom Griechischen Basi, der Grund. Die Orgel hiesse nicht organum, sondern das Pfeiffen-Werck. Und also der Organist der Pfeiff-Wercker. Das Clavir hiesse, die Schlüssel-Höltzlein. Die Violin, die kleine Geige. Die Pratsche, die Arm-Geige. Die Violdigam, die Knie-Geige. Der Fagott und Bombard, die musicalischen Schlag-Bäume, und so fort. Daraus man siehet, was vor absurde Wörter heraus kommen würden, im Fall eine translation vorgehen solte. Wann nun ein violinist käme, und ich solt nicht sagen, es sey ein violinist, so müste ich also sprechen: Es ist ein Klein-Geiger draussen. Summa, wer fähig ist, der Sache etwas tieffer nachzutrachten, wird viel inconvenientien finden, welche ihme genug zeigen werden, daß es besser sey die allgemach gewohnten terminos zu behalten, als zu verursachen, daß man in Verteutschung derselben mehr vor witzig als vor klug gehalten werde.

Cap. XXXI.

Ob es besser sey, nach dem ut, re, mi, fa &c. oder aber nach denen Buchstaben, c. d. e. f. und so fort zu singen.

DJeser Streit, gleichwie er an und vor sich selbst de lana caprina, so wäre er auch nicht werth, daß deßwegen die Feder angesetzt, oder die Sache fuse deducirt würde. Demnach aber ihrer etliche sich trefflich ja dergestalten mausig und unnütz machen, daß sie sich nicht scheuen, wieder und gegen einander allerley anzügliche Tractätlein zu schreiben, werde ich nichts unbilliges unterfangen, wann ich eigentlich untersuche, was beyde Partheyen vor Sieg oder vor Verlust an der gantzen Sache haben.

In denen Schulen werden drey Kräffte der Seelen gezehlet, als erstlich Intellectus, der Verstand, Voluntas, der Wille, Memoria, das Gedächtniß. Unter diesen dreyen gebraucht sich der Mensch allermeistens des Willens, was er will, das nimmt er an, was er nicht will, das verwirfft er. Wo er solches thut mit dem Verstand, so thut er vernünfftig, dann alsdann gibt er rationes, und sagt: Warum? thut ers aber ausser diesem, so ists thöricht gehandelt und thut nicht wol.

Ich will dannhero hier nichts aus blossem Willen, das ist, ohne ration anhefften, oder aus einer præconcipirten opinion etwas gewisses schliessen, sondern sagen, was eigentlich hierinnen meine Meinung sey.

Es irren demnach diejenige von der Bahn einer danckbaren Bescheidenheit, die da vorgeben, Aretinus hätte mit seinem ut, re, mi, fa &c. wol zu hause bleiben mögen. Dann selbige guten Freunde müssen erst distinguiren lernen, inter tunc, & inter nunc, alsdann werden sie bald andere Saiten aufziehen. Der Choral, wie bekannt, hält niemalen eine cadenz, wie die figuralisten von der quart in die terz, und alsdann in die octav schliessen, ratio, es gibt mit einer Stimme keine harmonie, haben also die Alten nothwendiger Weise nicht so viel, wie hernach die figuralisten, von der diæsi wissen können, noch auch sollen. Von welchem hier kein Streit ist.

Man spricht: Das fa wäre allezeit weich, wie man dann das cis mit Recht fa solmisiren könte. Aretinus hätte hierinnen zu wenig gethan, nach dem Buchstaben wärs besser. Ich antworte. Ja, fa, ist allezeit weich ratione naturæ, aber es kan auch hart werden, ratione circumstantiarum. Ist also fa nicht allezeit fa, welches man wissen muß. Ihr werdet sagen, wie kan dieses, was weich ist, hart werden? Ich wills euch sagen: Schliesset mir eine cadenz ins molisirte d, und sagt mir alsdann, obs c. weich oder hart sey? Da ist zu wissen, daß bey dieser cadenz das natürliche oder blosse c. eben so viel sey, als bey dem blossen d das cis, wird also fa weich und hart, ratione circumstantiarum, da es doch in eben derselben seiner Grundlage sonst moll ist.

Auf eine dergleichen Art könnten sich diejenige, welche viel auf das ut, re, mi, fa &c. halten, im Fall es nöthig wäre, mit disputiren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stattlich behelffen. Gleichwol aber, damit ich kein Feuer anzünde, will ich denen, so die Buchstaben behaupten, nicht so gar Unrecht geben, sofern man dadurch die Knaben ehe informiren kan. Doch, man betrachte es, wie man wolle, so ist doch ehe zu singen und leichter auszusprechen das ut, re, mi, fa &c. als die Buchstaben. Es behaubten auch die Alphabetisten nichts mit ihrem tausendmal repetirten Argument des cis, gis, fis, as und dergleichen. Dann man die Jugend gar leichtlich ausser stellisirten tonis zur perfection bringen kan, derer Exempeln ich mehrer auf diesen Raum bringen, als das Buch in sich fassen könnte. Was nun bey so unzehlich tausend nützlich und möglich gewesen, warum soll es bey andern unnützlich oder unmöglich seyn.

Man wird sagen, es ist zwar nicht unnütze noch unmöglich, sondern unnöthig, durch das Alphabet käme man eher zur perfection, und helffe auch denen Knaben besser, wann sie zur violin oder einem andern Instrument schreiten wollen. Dort hiesse es nicht ut, re, mi, fa &c. sondern c, d, e, f, und so weiter. Ja, es ist deme also, dann Aretinus bloß alleine auf die vocalisten gesehen, und die voces ut, re &c. um der Aussprache willen, erfunden; dergleichen die Alphabetisten schwerlich heraus bringen werden. Es hilfft sie auch nichts, wann sie sagen: Dieser und jener kans so fix nach einander herunter alphabetisiren, wie eine hungrige Gans den Haber hinein schnattert. Ist zu wissen: Eine Mücke mache keinen Sommer, und daß im Fall ein Reuter durch den Fluß schwimme, 20 hingegen am Ufer stehen bleiben. Gleichwol will ich hie keinem bey, noch dem andern ablegen, sondern von beyden modis so viel melden, daß man sehe, zu was sich der discipul am besten verstehe. Das ut, re, mi, fa &c. zwar ist etwas härter zu begreifen, denn es hat concreatam cognitionem. Gleichwol aber recitirt sichs gut in denen tiratis, und hilfft besser in's Fundament der theorie. Die Alphabetisten hingegen recitiren übeler, bringen aber zugleich den Verstand der Buchstaben in die Instrumenten, welches zwar die ut, re, mi, fasolisten, wanns dazu kommt, so leicht als jene ergreiffen Dieses hat vor etlichen Jahren ein guter Freund wol angemerket, sich weder dem ut, re, mi, noch dem Alphabet genähert, sondern in seinem herausgegebenen Informations-Büchlein statt dessen das bo, bi, za, zions-Wesen*) erfunden. Ob er fautores suæ doctrinæ angetroffen oder nicht, habe ich biß dato nichts in advisen gelesen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Zu besserem Verständniß der zu Beer's Zeiten gerade lichterloh brennenden und besonders von Mattheson geschürten Silben- oder Buchstabenfrage verweist die Redaction des K. M. Jahrb. auf ihr Vorwort zur Ausgabe von Bertalotti's Solfeggien, Regensburg bei Pustet.

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

A. Liturgische und einschlägige Werke.

Cæremoniale Episcoporum Clementis VIII., Innocentii X. et Benedicti XIII. jussu editum, Benedicti XIV. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Editio typica. Ratisbonæ etc. typis Frid. Pustet. 1886. In 8°. 352 S. 3 ℳ.

Das Kirchenmusik. Jahrbuch für 1886 brachte eine „Besprechung der neuesten Revision des Cærem. Ep. in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen über kirchl. Musik" aus der Feder des hochw. H. Ign. Mitterer, welche in mehrere kirchenmusikal. und theologische Zeitschriften des In- und Auslandes übergegangen ist. Seit kurzer Zeit liegt die typische Ausgabe dieses wichtigen Gesetzbuches für Liturgie fertig vor, unterscheidet sich jedoch in einigen Puncten vom Texte, der dem obgenannten Artikel zu Grunde gelegt war. Uneingeweihte möchten vermuthen, daß Willkürlichkeiten oder Irrthümer mit untergelaufen seien, um etwa „gewisse Lieblingsideen durchzudrücken." Es ist also im Interesse des H. H. Verfassers obigen Artikels, der Redaction des K. M. Jahrbuches und des Verlegers, der Anzeige des Cærem. Episc. in vorliegender typischer Edition eine kurze Geschichte der diesbezüglichen Arbeiten und Verhandlungen vorauszuschicken.

Der im Art. des K. M. Jahrb. 1886 (S. 47—50) verwendete Text aus dem 27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und 28. Kap. des ersten Buches vom Cærem. Episc. war das Resultat der Abänderungen und Zusätze, welche die für den liturgischen Gesang bei der S. R. C. eingesetzte päpstliche Commission in mehreren Berathungen festgesetzt und vorgeschlagen hatte; derselbe war vom Secretariate der S. R. C. angenommen und zum Drucke eingesendet worden und die fertigen Druckbogen gingen, wie bei den offiziellen Ausgaben üblich, wieder an die Congregation der hl. Riten zurück.

Als der Druck des Buches bereits seiner Vollendung nahe war, entstand die Frage, ob die bloße Druckgenehmigung des Secretariat's ausreiche oder ob es wegen einzelner Abänderungen, Zusätze und Weglassungen gegenüber dem bisherigen Texte nothwendig sei, das ganze fertige Buch dem Gutachten sämmtlicher Consultoren und der ausdrücklichen Approbation Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. zu unterbreiten. Die Entscheidung lautete bejahend, und in Folge von eingehenden Gutachten der Consultoren erhielt die päpstliche Commission nochmals den Auftrag, die auf Kirchenmusik bezüglichen Sätze des Cær. Ep. neuerdings zu prüfen und den früheren Text so viel als möglich beizubehalten.[1]) Diese zweite Redaction wurde im März und April 1886 vorgenommen, im Mai und Juni vom Gremium der Consultoren redigirt und vom hl. Vater sanctionirt, der neue Text aber dem päpstlichen Typographen übersendet, welcher statt des bereits gedruckten ersten Textes Cartons herzustellen hatte.

In wie weit sich dieser Text von dem 1885 vorliegenden unterscheidet, ob er principielle Puncte berührt oder wesentliche Correcturen bringt, welche die Folgerungen im Artikel des K. M. Jahrb. von 1886 unzulässig machen, wird sich aus den Anmerkungen ersehen lassen, welche die Red. des K. M. Jahrb. bei den folgenden Puncten des typischen Textes beizufügen für nothwendig erachtet, indem sie den früheren als 1., den vom Jahre 1885 als 2., den vorliegenden als 3. bezeichnet. Eine ausführlichere canonistisch-liturgische Studie über die Bedeutung des Cærem. Ep. und die in demselben enthaltenen kirchenmusikal. Vorschriften mit Benützung der werthvollen Commentare von Paride Crassi und Giuf. Catalani wird für den Jahrgang 1888 dieses Jahrbuches vorbereitet.

An erster Stelle theilen wir das Decret mit, welches der typischen Ausgabe volle Auctorität gibt.

Decretum.

Post Apostolicas Litteras in forma Brevis recenter latas quoad novam librorum Choralium editionem, nec non immutationem rubricæ generalis de Translatione Festorum, Sacra Rituum Congregatio sui muneris esse duxit singulorum librorum liturgicorum typicum exemplar vulgare, cum quo omnes eorundem librorum futuræ editiones concordare debeant. Hinc factum est, ut in textu libri *Cæremonialis Episcoporum* Sacra eadem Congregatio eas emendationes perficere sollicita fuerit, quas recentiores Apostolicæ Sedis præscriptiones exigebant, exquisita quoad cantum etiam sententia cl. Virorum quibus Pontificia Commissio constat, pro libris Choralibus authenticis edendis instituta. Præsens itaque editio libri *Cæremonialis Episcoporum* solerti studio redacta, quam ipsa Sacra Rituum Congregatio

Dekret.

Nach den in Form eines Breve jüngst erlassenen Apostolischen Ausschreiben in Betreff der Neuausgabe von Choralbüchern und der Aenderung der Generalrubrik über die Verlegung der Feste, hat es die Congregation der hl. Riten für zweckdienlich erachtet, eine typische Ausgabe für die einzelnen liturgischen Bücher zu veröffentlichen, mit welcher alle zukünftigen Ausgaben dieser Bücher übereinstimmen müssen. Die Congregation ließ daher auch im Texte des „Caeremonienbuches der Bischöfe" jene Verbesserungen vornehmen, welche die neueren Vorschriften des Apostolischen Stuhles erheischten, nachdem sie für den musikalischen Theil auch die Ansicht der verehrl. Männer vernommen hatte, welche zu diesem Zwecke als päpstl. Commission für die authentischen Ausgaben der Choralbücher aufgestellt sind. Die vorliegende Ausgabe des „Ceremonienbuches der Bischöfe", deren Drucklegung die Congregation der hl.

[1]) „Si premette che bisogna conservare il testo del Ceremoniale, di questo libro per eccellenza liturgico, com' è, per quanto più si possa" heißt es am Anfange des offiziellen Referates über den neuen Text.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

per cl. Eq. Fridericum Pustet suum Typographum imprimi curavit, uti typica habenda est; eique in posterum ceteræ hujus liturgici libri editiones sunt conformandæ, nihil prorsus addito, dempto vel mutato.

Die 17. Augusti 1886.

D. Cardinalis Bartolinius
S. R. C. Præfectus.

Laurentius Salvati
S. R. C. Secretarius.

Riten ihrem Buchdrucker, dem verehrl. Ritter Friedrich Pustet, übergeben hat, ist also, nach sorgfältiger und genauer Redaction als typische Ausgabe zu erachten, und nach ihr haben sich in Zukunft alle Ausgaben dieses Buches zu richten, ohne irgend welche Zuthat, Auslassung oder Veränderung.

Am 17. Aug. 1886.

Cardinal Bartolini,
Präfekt der Congr. der hl. Riten.

Lorenz Salvati,
Secretär der Congr. der hl. Riten.

Die erste Differenz zwischen dem Cærem. Ep. unter Leo XIII. gegenüber der Ausgabe unter Benedict XIV. zeigt sich im 27. Kapitel des 1. Buches, wo die Abhandlung über die Orationstöne wörtlich dem offiziellen Directorium chori entnommen ist, das drei Toni Orationum anführt, während die früheren Ausgaben nur von zwei Tönen sprechen. Dann folgt als Abschluß dieses Kapitels:

Regulare autem est, ut in voce gravi, et competenti, interposita aliqua mora, in fine cujuslibet clausulæ, et præsertim in clausula finali, cum decore, et gravitate recitentur Orationes. De tonis vero Evangeliorum, et Epistolarum, Capitulorum, Antiphonarum, et aliorum multorum, quæ frequenter in Ecclesiis recitantur, nulla in hoc libro fit mentio, cum libri impressi reperiantur, qui de his abunde loquuntur, ut in Pontificali Romano, Rituali Romano, Directorio chori, et similibus, ex quibus singuli instrui possunt. Nam hic ea tantum apposuimus, quæ ad personam Celebrantis in proferendis orationibus spectant, ob varium usum illas recitandi.

1. In omnibus Dominicis, et omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, potest[2]) in ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi.

Es ist aber Regel,[1]) daß die Orationen mit ernstem und angemessenem Tone und mit Beachtung einer Pause am Ende einer jeden Cadenz und besonders bei der Schlußcadenz mit feierlicher Würde gesungen werden. Von den Tönen der Evangelien und Episteln, der Kapitel, Antiphonen und vieler anderer Gesänge jedoch, welche häufig in den Kirchen gesungen werden, ist in diesem Buche Nichts erwähnt, da Bücher gedruckt vorliegen, welche darüber ausführlich handeln, wie das Pontificale und Rituale Romanum, das Directorium chori und ähnliche, aus denen man sich über die Einzelheiten unterrichten kann. Hier nämlich wurde nur das angeführt, was die Person des Celebranten beim Orationsgesang angeht, da die Gesangsweise derselben eine verschiedene ist.

1. An allen Sonntagen und an allen Feiertagen des Kirchenjahres, an denen das Volk sich der knechtlichen Arbeit zu enthalten pflegt, kann in der Kirche Orgelspiel und der Gesang der Musiker stattfinden.

[1]) Dieser Satz stimmt mit dem 1. Text überein, läßt aber die Worte in utroque tono weg, und setzt statt Sacerdotali richtiger Rituali Romano. Im 2. Texte waren die offiziellen Choralausgaben der S. R. C. erwähnt, welche jedoch im 3. viel eindringlicher noch im Decrete selbst neuerdings in ihrer Gesammtheit als libri authentici hervorgehoben werden.

[2]) 1. Text sagte decet; im 2. und 3. ist potest gewählt, um anzudeuten, daß organum und cantus musicorum nur zugelassen sind, und nicht etwa den Vorzug vor dem gregorian. Choral beanspruchen können. Die Unterscheidung der „Musikgattungen" des 2 Textes wurde gestrichen, um offene Fragen nicht offiziell berühren zu müssen, welche in folgenden Numern, wie z. B. 11 und 12 und im II. Buch, Cap. 20, § 4 hinlänglich geordnet sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. Inter[1]) eas non connumerantur Dominicæ Adventus, et Quadragesimæ, excepta Dominica tertia Adventus, quæ dicitur *Gaudéte in Dómino*, et quarta Quadragesimæ, quæ dicitur *Lætáre Jerúsalem*, sed in Missa tantum; item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur: ut die Sanctorum Matthiæ, Thomæ Aquinatis, Gregorii Magni, Josephi, Annuntiationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam, occurrentibus. Item feria quinta in Cœna Domini ad *Glória in excélsis Deo* et Sabbato sancto ad *Glória in excélsis Deo*, et quandocumque occurreret celebrare solemniter, et cum laetitia, pro aliqua re gravi.

2. Zu diesen Tagen zählen jedoch nicht die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten im Advent (Gaudete) und des vierten in der Fastenzeit (Laetare Jerusalem), an welch letzteren Tagen Orgelspiel erlaubt ist, jedoch bloß bei der Messe; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferien, innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie z. B. das Fest des hl. Mathias, des hl. Thomas von Aquin, des hl. Gregor des Großen, des hl. Joseph, der Verkündigung Mariens und ähnlichen, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso kann die Orgel gespielt werden am Gründonnerstage und Charsamstage beim Gloria, und, wenn ein feierlicher Gottesdienst mehr freudigen Charakters irgend einer wichtigen Ursache halber gehalten werden soll.

3. Quotiescumque Episcopus solemniter celebraturus, aut Missæ solemni per alium celebrandæ in festis solemnioribus interfuturus, ecclesiam ingreditur; aut, re divina peracta, discedit, convenit pulsari organum.

3. Das Spiel der Orgel ist geziemend, wenn der Bischof entweder um selbst feierlich zu celebriren, oder dem durch einen Anderen zelebrirten feierlichen Hochamte zu assistiren, in die Kirche einzieht, sowie auch, wenn er nach verrichteter heiliger Handlung die Kirche verläßt.

4.[2]) Idem fit in ingressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Episcopus diœcesanus honorare voluerit, donec prædicti oraverint, et res divina sit inchoanda, et in eorum egressu.

4. Ebendasselbe soll beim Einzuge eines apostolischen Legaten, eines Cardinales, eines Erzbischofes oder Bischofes, den der Diözesanbischof ehren will, geschehen, und zwar solange, bis die vorgenannten gebetet und die heilige Handlung beginnen soll, sowie auch bei deren Auszug.

5. In Matutinis, quæ solemniter celebrantur in festis majoribus, possunt pulsari organa, prout et in Vesperis, a principio ipsorum.

5. Bei der feierlichen Matutin an höheren Festtagen kann die Orgel gespiel werden, wie bei der Vesper und zwar von Anfang an.

6. Regulare est, sive in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus *Te ergo quæsumus etc.* et Versiculus *Tantum ergo Sacraméntum etc.* quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes,

6. Es ist Regel, daß bei Vesper, Matutin und Messe der erste Vers der Cantiken und Hymnen, sowie auch jene Hymnenverse, bei welchen zu genuflektiren ist (z. B. Te ergo quaesumus etc. und die Strophe Tantum ergo sacramentum, wenn das heiligste Sakrament ausgesetzt ist, und ähnliche) vom Chore laut gesungen und nicht von der Orgel

[1]) In diesem Paragraph ist der 1. Text, welcher am Gründonnerstage während der ganzen Messe und am Charsamstage auch beim Kyrie das Orgelspiel zu gestatten schien, der römischen Praxis gemäß abgeändert. Der 2. Text erwähnte des Orgelspiels bei Vesper am 3. Advent- und 4. Fastensonntage, eine Bestimmung, welche bereits in bejahendem Sinne durch Entscheidung der R. S. C. vom 2. April 1718 erlediget ist.

[2]) Der 1. Text erwähnte Nichts vom Orgelspiel beim Weggehen; der 2. und 3. setzen diese Bestimmung bei.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam Versiculus *Glória Patri etc.* etiamsi Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.

7.[1]) In aliis autem horis canonicis, quæ in choro recitantur, non est consuetum interponere organum. Sed si in aliquibus locis consuetum esset organa pulsari etiam inter horas canonicas, aut aliquas earum, ut est hora Tertia; præsertim quando cantatur, dum Episcopus solemniter celebraturus, capit sacra paramenta, poterit talis consuetudo servari.

8. In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi; et alternatim in Versiculis Hymni, et Cantici *Magnificat etc.* servatis tamen regulis supradictis.

9.[2]) In Missa solemni pulsatur alternatim, cum dicitur *Kyrie eléison,* et *Glória in excélsis etc.* in principio Missæ; item finita Epistola; item ad Offertorium; item ad *Sanctus etc.* alternatim, ac deinceps usque ad *Pater noster*; sed ad elevationem Sanctissimi Sacramenti pulsatur organum graviori et dulciori sono: et post elevationem poterit immediate mottetum aliquod opportupplirt werden; so wird es auch mit dem Versikel Gloria Patri gehalten, wenn auch der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenfalls gesungen wurde; dasselbe gilt von den Schlußstrophen der Hymnen. — Es ist jedoch wohl zu bemerken, daß, so oft die Orgel den Gesang supplirt oder wechselweise mit dem Gesange bei den Hymnen und Cantiken eintritt, jemand im Chore das mit vernehmlicher Stimme rezitire, was wegen des Spieles der Orgel nicht gesungen wird. Und es wäre ganz löblich, wenn irgend ein Sänger ebendasselbe, begleitet von der Orgel, deutlich singen würde.

7. Bei anderen kanonischen Horen, welche im Chore rezitirt werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel anzuwenden. Wenn es jedoch irgendwo Gewohnheit wäre, auch bei den Horen, oder einigen derselben (z. B. bei der Terz, zumal wenn dieselbe unmittelbar vor einem Pontifikalamte, während der Bischof die heiligen Paramente nimmt, feierlich gesungen wird) die Orgel zu spielen, so kann eine solche Gewohnheit beibehalten werden.

8. Bei der feierlichen Vesper kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden; ferner auch wechselweise beim Hymnus und beim Magnifikat, jedoch unter Beobachtung obbesagter Regeln.

9. Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt zum Kyrie eleison, Gloria in excelsis etc. am Anfange der Messe; ebenso nach gelesener Epistel, zum Offertorium und zum Sanctus; und fort bis zum Pater noster. Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich ein passendes Motett gesungen werden. Ebenso ertönt die Orgel wechselweise beim

[1]) Die Redaction des 2. Textes wurde beibehalten; was nämlich früher bei § 7 stand, ist bei § 6 beigefügt.

[2]) Vom 1. Texte unterscheidet sich dieser durch den Beisatz, daß die Orgel vom Sanctus beziehungsweise Benedictus (vergl. §. 71 des VIII. Kapitels im II. Buche) bis Pater noster gespielt und nach der Wandlung ein passendes Motett gesungen werden könne, sowie in der Bemerkung, daß vom Agnus Dei bis zur Oration der Postcommunio (natürlich nach gesungener Communio) die Orgel alterniren könne. Im 2. Texte ist das directe Verbot, den Gesang des Priesters nicht mit der Orgel zu begleiten, beim 3. Texte weggeblieben, nicht als ob damit eine stillschweigende Erlaubniß gegeben werden wollte, sondern „weil der Fall unerhört scheint, und bei etwaigem Zweifel und einer diesbezüglichen Anfrage ein solcher Mißbrauch erst dann verboten werden müßte, wenn man sich offiziell damit zu beschäftigen hätte." Außerdem ist durch die genaue Angabe, bei welchen Theilen der Messe die Orgel gespielt werden kann, die Begleitung des Priestergesanges von selbst ausgeschlossen, da es z. B. heißt „item ad Sanctus" und usque ad Pater noster, also nicht zur Präfation und zum Pater noster.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tunum cantari; item ad *Agnus Dei etc.* alternatim ac deinceps usque ad Postcommunionem ac in fine Missæ.

Agnus Dei bis zur Postcommunio und am Ende der Messe.

10.[1]) Sed cum dicitur Symbolum in Missa non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili proferatur.

10. Beim Gesang des Symbolum jedoch darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern es ist dasselbe vom Chore ganz und mit vernehmlicher Stimme zu singen.

11.[2]) Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri; nec alia instrumenta musicalia addantur, nisi de consensu Episcopi.

11. Man habe aber ein wachsames Auge darüber, daß das Spiel der Orgel nicht lasziv oder unlauter sei, und daß nicht unter Begleitung derselben Gesänge aufgeführt werden, welche mit dem Offizium, das eben gefeiert wird, nichts zu thun haben, um von Gesängen profaner und tändelnder Natur zu schweigen; auch sollen außer der Orgel keine anderen Instrumente angewendet werden, es sei denn mit Erlaubniß des Bischofes.

12.[3]) Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum harmonia, quæ ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviæ præseferat, ac potius audientium animos a rei divinæ contemplatione avocet; sed sit devota, distincta et intelligibilis.

12. Die Sänger und Musiker sollen es sich sehr angelegen sein lassen, daß der Zusammenklang der Stimmen, welcher zur Förderung der Andacht in der Kirche bestimmt ist, nichts Leichtfertiges und Ausgelassenes an sich habe und so die Gemüther der Hörer von der Betrachtung der heil. Geheimnisse abwendig mache, sondern derselbe sei andächtig, klar und verständlich.

13.[4]) In officiis Defunctorum, organa non pulsantur: in Missis autem, si musica adhibeatur, silent organa, cum silet cantus; quod etiam tempore Adventus, et Quadragesimæ in ferialibus diebus convenit adhiberi.

13. In Offizien für die Verstorbenen wird die Orgel nicht gespielt; wenn aber bei den Todtenmessen Musik stattfindet, so schweigt die Orgel, wenn der Gesang beendigt ist; die gleiche Vorschrift geziemt sich auch für die Ferien der Advent- und Fastenzeit.

---

[1]) Der 1. Text sprach vom intermiscere organum, das im 2. und 3. dahin verbessert ist, daß wohl die Orgel als Begleitung, aber nicht als Ersatz für Texttheile dienen kann; ferner ist noch das integrum gegen den Mißbrauch irgendwelcher Verstümmelung des Credotextes beigesetzt.

[2]) Die Bestimmung (Zusatz zum 1. Text), daß Instrumentalmusik neben oder anstatt der Orgel von jedesmaliger Erlaubniß des Bischofes abhängen solle, wie die römische Praxis und der 2. Text besagen, ist im 3. Text gemildert in die einfachen Worte „nisi de consensu Episcopi".

[3]) Der 1. Text ist mit distincta wieder hergestellt, während der 2. den Ausdruck digna hatte. Mit distincta ist das künstlerische Element der Kirchencompositionen gemeint, „distinguirt", musikalisch wohlgeordnet, im Gegensatze zu „trivial", zum cantus levis, ludiorus, lascivus; durch intelligibilis ist das Verständnis des Textes betont.

[4]) Dieser § differirt vom 1. und 2. Texte wesentlich. Der Choral wird durch den Beisatz „si musica adhibeatur" als selbstverständlich vorausgesetzt, da mit musica der figurirte oder polyphone Gesang mit oder ohne Orgel gemeint ist (siehe oben § 1 musicorum cantus); es wird aber zwischen officium und Missa unterschieden. Beim officium Defunctorum schweigt die Orgel, bei der Messe jedoch kann sie als Begleitungsinstrument gebraucht werden. Die gleiche Indulgenz ist für die Ferialämter der Advent- und Fastenzeit gewährt, d. h. an diesen Tagen kann die Orgel zur Stütze des Gesanges, aber nicht zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen verwendet werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Im II. Buche, Cap. VIII. § 39 sagte der 1. Text vom Gloria: Postquam Episcopus .... usque quo per chorum perficiatur Hymnus cum organo: quo finito et organo cessante, surgit Episcopus etc. Im 2. und 3. Texte sind die Worte, welche von der Orgel handeln, weggelassen, da sowohl der gregorianische als der figurirte und polyphone Gesang ohne Orgel vorgetragen werden kann.

§ 58 des gleichen Buches und Kapitels lautet jetzt:[1]) Während dieses Alles geschieht (Ceremonien nach dem Credo, beim Offertorium etc.), wird die Orgel gespielt, wenn das Offertorium gesungen ist.

Cap. 20, § 4 des 2. Buches endlich wurde in folgender Weise abgeändert:[2]) „Die Sänger sollen vom Passionssonntage bis zum Gloria des Charsamstages, mit Ausnahme des Gloria am Gründonnerstage, entweder den gregorianischen Choral oder figurirten mehrstimmigen Gesang vortragen."

Dadurch ist die seit Jahrhunderten, auch in der päpstlichen Kapelle übliche Praxis in der Charwoche den Vocalgesang mehrstimmig mit dem gregorianischen Gesang abwechselnd zum Vortrage zu bringen, auch kirchlich sanctionirt und approbirt. Das Wort polyphonus ist als Erklärung zu figuratus gesetzt, da unter letzterem nach italienischer Auffassung auch der sog. canto fratto, der einstimmige mensurirte Gesang verstanden werden kann; dieser wäre demnach für diese Zeit zu Gunsten des nicht mensurirten einstimmigen d. i. des gregorianischen Chorals ausgeschlossen.[3])

Diese neueste Revision der typischen Ausgabe des Cærem. Episc. ist ein sprechender Beweis für die Sorgfalt, Vorsicht und Klugheit, mit welcher der römische Stuhl wichtige und folgenreiche Abänderungen in liturgischen Vorschriften nicht mit einem Schlage und in wortreichen Abhandlungen, sondern unter möglichster Beibehaltung des Traditionellen und Hergebrachten durch kurze Wendungen oder geringe Zusätze anzuordnen weiß. „Kirchliche Institutionen wachsen langsam und natürlich von innen heraus, und irgend ein zufälliger äußerlicher Umstand ist es oft, welcher in ihnen Modificationen durch die kirchliche Autorität veranlaßt, die dann in heilsamster Weise einen bleibenden Charakter erhalten."[1])

De vi obligandi libri „Cæremoniale Episc." ac de consuetudine ipsi adversanti dissertatio, quam disciplinæ liturgicæ studiosis offert D. Joachim Solans. Ratisbonæ apud Frid. Pustet. 20 Sgr.

Diese lateinische Abhandlung eines Professors am Seminar zu Urgel in Spanien stellt auf 16 Seiten drei Quästionen auf. Die 1. lautet: Ist das Cærem. Episc. verpflichtend (obligatorius)? Antwort. Ja. Die 2. Frage: „Verpflichtet es nur an Cathedral- und Collegiatkirchen?" entscheidet der Autor mit triftigen Belegen dahin, daß alle kathol. Kirchen, auch die Klöster und Orden sich an die Vorschriften desselben zu halten haben. Bei der 3. Quästion: „Werden durch dasselbe alle entgegenstehenden Gewohnheiten aufgehoben?" unterscheidet der Verfasser zwischen löblichen und unvordenklichen Gewohnheiten und tadelnswerthen, unbegründeten Mißbräuchen: die Entscheidung, zu welcher Klasse die dem Cærem. Episc. widersprechenden Gewohnheiten gehören, liegt aber bei der Congregation der hl. Riten.

Von den im K. M. Jahrbuch 1886, Seite 76 als unter der Pustet'schen Presse befindlichen Choralbüchern und Volksausgaben liegen nun fertig vor:

Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani etc. Cum Cantu a S. Rit. Congr. approb. Cum Privilegio. In Schwarzdruck. 1887. kl. 8°. 3 ℳ.

Dieses praktisch ausgestattete Buch enthält außer den sämmtlichen Antiphonen, Psalmen, Capiteln, Hymnen und Orationen der Horæ Diurnæ (Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper und Completorium) mit ihren Gesangsweisen für das ganze Kirchenjahr noch die Ma-

---

[1]) Der 1. Text besagte: Interim dum haec omnia fiunt, pulsatur organum, si illic habeatur, prout in cap. 28, libri I. de organo et organista praescribitur.

[2]) Im 1. Texte stand: Cantores vero ab hac Dom. IV. Quadr. usque ad Pascha, excepta Feria V. in Coena Domini, non utantur cantu figurato, sed Gregoriano.

[3]) Das Gloria des Gründonnerstages (siehe S. 91, Nr. 2) ist eigens erwähnt, da bei demselben die Orgel gespielt werden soll, sei es um den gregorianischen Choral, oder den einstimmigen und mehrstimmigen Mensuralgesang zu begleiten, oder zu alterniren.

[1]) P. Hartmann Grisar in der Innsbrucker Zeitschrift für kathol. Theologie, 9. Jahrgang, S. 386 im Art. „die Stationsfeier und der erste römische Ordo".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tutinen für Weihnachten, Gründonnerstag bis Ostern incl., Pfingstfest, Fronleichnam und das Todtenofficium. Es bildet demnach die vollständige Wiedergabe des Tomus II. der Foliovausgabe des Antiphonars, vermehrt durch die Capitel, Orationen und Lectionen des Breviers und die Matutinen der oben genannten Festzeiten, nebst den hauptsächlichsten Festen pro aliquibus locis.

Auf Verlangen können nachstehende Officien aus dem Compend. Antiphonarii auch dem Compend. Gradualis beigegeben werden:

Officium in die Nativitatis D. N. J. C. (Matutin und Laudes enthaltend.) 20 ₰.

Officium Tridui Sacri et Paschatis (das ganze Officium der drei letzten Charwochentage und des Osterfestes enthaltend). 70 ₰.

Officium Defunctorum (Vesper, Matutin und Laudes). 20 ₰.

Jedes dieser 3 Offizien wird auch einzeln abgegeben; ebenso werden zu beiden Compendien auf Wunsch die Proprien für Diözesen, Länder und Orden hergestellt.

Officium Defunctorum et Ordo Exsequiarum pro Adultis et Parvulis una cum Missa et Absolutione Defunctorum. Cum Cantu a S. Rit. Congreg. approbato. In Schwarz- und Roth-Druck. 1887. 8°. 90 ₰.

Dasselbe. Ausg. in Schwarzdruck. 60 ₰.

Zu diesen neuen Ausgaben des Officium Defunctorum werden die auf die Melodieen genau vertheilten Psalmentexte nach der Redaction von F. X. Haberl auf Verlangen beigegeben und mit 20 Pf. berechnet.

Officium Hebdomadæ Sanctæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. Cum Cantu a S. Rit. Congreg. approb. Cum Privilegio. In Schwarz- und Roth-Druck. 1887. 8°. 4 ℳ 20 ₰.

Dasselbe. Ausg. in Schwarzdruck. 3 ℳ.

Diese neuen Ausgaben enthalten den vollständigen Text und Cantus des Breviers, Missale und Pontificale in der genauen liturgischen Ordnung. Alles was zu singen ist, selbst die Passionen, Lamentationen und Präfationen, das Exultet, die Consecration des heiligen Oels am Gründonnerstag ꝛc. steht an treffender Stelle. Ebenso sind noch die Matutinen mit ihren Responsorien, die kleineren Horen und die tägliche Messe für die ganze Woche nach Ostern bis zum weißen Sonntag aufgenommen. Zu beiden Ausgaben werden die auf die Melodieen genau vertheilten Psalmentexte nach der Redaction von F. X. Haberl auf Verlangen beigegeben und mit 70 Pf. berechnet.

Officium Hebdomadæ Sanctæ. Die Feier der heil. Char- und Osterwoche. Lateinisch und deutsch für Gebet und Gesang. Mit den Noten in Violinschlüssel aus den von der S. Rituum Congregatio herausgegebenen Choralbüchern. Von F. X. Haberl. Mit Approbation des bischöfl. Ord. Regensburg. 1887. kl. 8°. 3 ℳ.

Diese Volksausgabe enthält die vollständigen Gebete und Gesänge der Kirche für die heilige Char- und Osterwoche in lateinischer Sprache mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung, angefangen von den Ceremonien des Palmsonntages bis zum Samstag vor dem weißen Sonntag. Die gregorianischen Choralgesänge sind nach den typischen Ausgaben mit weißen Noten in Violinschlüssel übertragen, die Uebersetzung dieser Texte ist als Fußnote beigegeben. Die lateinischen Psalmen sind auf den Anhang citirt, in welchem sich die Texte vom zweiten Verse angefangen auf die Melodieen so vertheilt finden, daß kein Schwanken oder Zaudern beim Absingen möglich ist. Der erste Vers ist an Ort und Stelle nach der Antiphon ausgesetzt. — Es ist hiemit zum ersten Male der Versuch gemacht, die tieferbaulichen Gesänge und Gebete der Kirche in dieser heiligen Zeit auch dem Laien zugänglich zu machen und besonders die Sänger für ihre heilige Aufgabe zu begeistern.

Officium Nativitatis D. N. J. C. etc. Cum Cantu S. Rituum Congreg. In Roth- und Schwarzdruck. 1887. 8°. 80 ₰.

Dasselbe. Ausg. in Schwarzdruck 50 ₰.

Zu diesen Ausgaben werden die auf die Melodieen genau vertheilten Psalmentexte nach der Redaction von F. X. Haberl auf Verlangen beigegeben und mit 30 Pf. berechnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

B. Ästhetisches und Historisches.

Das kgl. bayerische Cultusministerium, die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein. Zugleich ein Handbuch für Musiklaien bei Beurtheilung katholischer Kirchenmusik. Von Fr. Witt. 154 S. in gr. 8°. Preis 1 ℳ 50 ₰.

In dieser trefflichen Arbeit hat Hr. Generalpräses Dr. Fr. Witt den schlagenden Beweis geliefert, daß über den Cäcilienverein, über dessen Tendenz, Wirken und Aufgabe gerade die Kreise, welche es angeht und deren Pflicht und Schuldigkeit es ist, der Musik beim Gottesdienste unter die Arme zu greifen, theils aus Gleichgiltigkeit, theils aus Unwissenheit sehr mangelhaft und schlecht unterrichtet sind.

Es hat von jeher zu den sophistischen Argumenten gehört, war aber stets auch ein sicheres Zeichen für die Haltlosigkeit einer Anschauung oder Gepflogenheit, wenn in Gesprächen oder Schriften nicht die Sache, von welcher gehandelt wurde, sondern die Person, welche diese Sache vertrat, zum Gegenstand der Angriffe, des Widerspruches oder der Polemik auserkoren wurde. Man wollte nicht, was gesagt wurde, darum haßte man den, welcher es sagte. Niemand hat im Fache der kathol. Kirchenmusik diese Erfahrung seit bald 30 Jahren bitterer verkosten müssen, als Dr. Fr. Witt, welcher in Wort und Schrift unermüdlich thätig, seit 16 Jahren dem vom deutschen Episcopat empfohlenen und vom römischen Stuhl approbirten Cäcilien-Verein für alle Länder deutscher Zunge als Generalpräses vorsteht.

Sind etwa seine Forderungen übertrieben? Wenn es sich um Restaurationen von Kirchen, Anschaffung von Bildern, Statuen, Kirchengeräthen handelt, so bestehen die strengsten Vorschriften, und jeder Kirchenvorstand hat das natürliche Gefühl, daß er sich den Tabernakel nicht beim Zimmermann bestellt. Auf den Kirchenchören aber fungiren unbeanstandet Persönlichkeiten, welche von Gesang und Musik im Allgemeinen und von Kirchenmusik im Besonderen so wenig Begriffe haben, als canis von canere abzuleiten ist, sich jedoch für ihren Kirchendienst bezahlen lassen, ja keinen Anstand nehmen, gute Rathschläge als Amtsehrenbeleidigung aufzufassen. Gegen diesen „Unsinn" kämpft Witt, und hat in der ganzen katholischen Welt Tausende von Anhängern. In der bayer. Abgeordnetenkammer war vom Cäcilienverein die Rede. Witt als Generalpräses hatte sehr bescheidene Vorschläge zur Besserung solcher Uebelstände gemacht. Der Cultusminister hatte sich jedoch an Persönlichkeiten gewendet, welche eher Rathschläge für Fabrikation guter Handschuhe als für Kirchenmusikunterricht in den Schullehrerseminarien hätten ertheilen können. In der Debatte legten Priester, wie Dr. Körber aus Bamberg, Dr. Rittler u. A. ein solches Quantum von Unkenntniß in dieser Materie auf den Tisch des Hauses nieder, daß er darunter gebrochen wäre, wenn er nicht schon öfter Proben seiner Tragfähigkeit glücklich überstanden hätte. Diese Vorgänge und die diesbezüglichen Artikel in verschiedenen öffentlichen Blättern legten dem Generalpräses die Pflicht auf, sich und den Verein zu vertheidigen und auch den Musiklaien Stoff an die Hand zu geben, um bei Beurtheilung kathol. Kirchenmusik am rechten Ort zu rechter Zeit ein rechtes Wort einzulegen.

In der 1. Abtheilung (S. 9—53) legt Witt dar, daß der Cäcilien-Verein Nichts will, als was die Vorschriften der Kirche gebieten, redet von der Verpflichtung des Cultusministeriums und der Regierungen, auch ihrerseits für die K.-M. besorgt zu sein und legt dar, wie diese Verpflichtung bethätiget werden soll. Als weitere Faktoren für Hebung der K.-M. nennt er die Bischöfe, den Cäcilienverein, die Rathgeber des k. b. Cultusministeriums, die Pfarrer und Chorregenten.

In der zweiten Abtheilung behandelt der Autor mit Meisterhand die einzelnen Zweige der K.-M. (S. 69—119.) Er spricht vom Choral als liturgischem Gesetze. Wie viele Chorregenten und Kirchen gibt es, denen dieses Dogma geläufig ist? Die meisten finden daran eine Last, halten ihn für veraltet, wollen und können ihn nicht vertragen, verachten ihn und spotten seiner! Und doch ist er liturgisches Gesetz, so strikte und verpflichtend wie die Ceremonien und liturgischen Regeln der Kirche! Dann wird vom „Volksgesang" gesprochen, wann er erlaubt und verboten sei, wie er beschaffen sein müsse. Besonders wichtig ist § 11 „Musik und Liturgie"; ihm folgen interessante Aufklärungen über „kirchliche Anschauungen in Bezug auf Instrumental-Kirchenmusik, über Mozart und Haydn, die Gesetze der Kirche über K.-M. und über einige Eigenschaften der katholischen K.-M." Es wäre sicher ein verdienstvolles Werk, wenn sich ein Mäcenas fände, der diese sieben Paragraphen in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tausenden von Exemplaren drucken ließe und an alle verschenkte, welche Beruf und Gelegenheit und Verpflichtung haben, für K.-M. zu sorgen.

In der dritten Abtheilung werden die stenographischen Berichte über die Sitzungen der bayer. Abgeordnetenkammer gebracht, in denen vom Cäcilienverein und den Vorstellungen des Generalpräses an das Cultusministerium die Rede war. Der Autor hat sich Gewalt angethan, um in seinen Anmerkungen dazu Alles zu vermeiden, was wehe thun könnte, obwohl ihm einzelne Redner die Breitseiten ihrer Unwissenheit in diesem Gegenstande zur wirksamsten Beschießung dargeboten haben.

Die vierte Abtheilung (Seite 134—152) bringt eine Nachlese zu den beiden ersten Partien, Artikel aus Zeitungen, Documente, Entgegnungen, Schilderungen (Kirchenmusik-Zustände, Orgelbau in Altbayern und ähnl.), welche zu ernstem Nachdenken anregen können.

Am 20. Dez. 1861 verschied Dr. Carl Proske, welcher die Anregung zu durchgreifenden Reformen in der K.-M. zunächst für die Diözese Regensburg gegeben hat. Witt trug einen Theil der Ideen des verewigten Meisters unter den verschiedensten Geschicken in die große Welt hinaus; der Gährungsstoff war gesund und durchgreifend, verhinderte viel Fäulniß, bewirkte Einkehr und Besserung, schuf Musterchöre und eifrige sogenannte „Cäcilianer". Das Werk Proske's ist nach 25 Jahren groß geworden; ihn unterstützte seiner Zeit König Ludwig I. Werden die Rathgeber der bayer. Krone den berechtigten, eindringlichen und beharrlichen Bitten und Vorstellnngen derjenigen, welche im Geiste und Sinne Proske's weiter gearbeitet haben, Gehör schenken? Das Zeugniß wird man dem Verfasser der Broschüre ausstellen müssen, daß er seiner innersten Ueberzeugung mit Feuereifer, Mannesmuth, Gründlichkeit, Ausdauer und Sachlichkeit Ausdruck gegeben hat. Das mag ihm Trost sein, Ehre bleibt's ihm für alle Zeiten.

Hr. Oberlehrer J. G. Mayer schreibt im „Magazin für Pädagogik" u. A.: „Die Leser der beiden kirchenmusikal. Zeitschriften Dr. Witt's werden allerdings in obiger Zeitschrift schon Gelesenem begegnen; was ihnen aber dort zerstreut dargeboten, finden sie hier nach einheitlichen Gesichtspunkten zusammengestellt, vielfach bedeutend erweitert, noch mehr begründet und mit weiteren oft gar drastischen Beispielen belegt." .

Geschichte des Kirchengesanges in der Diöcese Rottenburg, besonders im vormals würzburgischen jetzt würtembergischen Frankenland. Historisch-rechtlich nach den besonderen und allgemeinen Anordnungen, als Beitrag zu den cäcilianischen Bestrebungen unserer Tage dargebracht von **Jos. Mich. Zeller,** Stadtpfarrer. Regensburg, Pustet. 68 S.

Die kleine Schrift dient neben dem speciellen im Titel angedeuteten auch einem allgemeineren Interesse. Ihren Schwerpunkt hat sie in letzterer Hinsicht in den Notizen, welche das Verhältniß zwischen lateinischem und deutschem Kirchengesang im 17. und 18. Jahrh. beleuchten — Notizen, welche den unterzeichneten Ref. persönlich um so mehr interessirten als sie mehrfach Berührungspunkte, Parallelen und Ergänzungen zu dem von ihm in Jahrg. 1881 S. 21-36 des Cäc.-Kalenders beigebrachten Material darbieten. Nicht das ist indessen der Grund, warum wir die anspruchslose Schrift hier zur Besprechung bringen, sondern der Umstand, daß sie als ein Baustein für die noch zu schreibende Geschichte des Kirchengesanges in Deutschland bezeichnet werden kann. In diesem Punkte stimmen erfreulicher Weise alle mir zu Gesicht gekommenen Besprechungen — die von Bäumker im Literar. Handweiser voran — überein. Und daran muß festgehalten werden: wir müssen eine quellenmäßige „Geschichte des Kirchengesanges" bekommen, wie uns Bäumker eine solche des Kirchenliedes geliefert hat. Beides ist nämlich durchaus nicht gleichbedeutend, wenn auch in vieler Beziehung verwandt. Eine Geschichte des Kirchengesanges müßte z. B. zusammenstellen, was und wie man zu verschiedenen Zeiten im liturgischen und außerliturgischen Gottesdienst gesungen, welche Verordnungen erlassen, welche Veranstaltungen (Singschulen, Bruderschaften u. dergl.) zu Gunsten des gottesdienstlichen Gesanges getroffen wurden, welche Uebelstände und Mißbräuche und aus welchen Ursachen sie sich geltend gemacht u. s. w. In mancher Hinsicht liegt das Material ziemlich vollständig bereit; so hat z. B. Bäumker die noch von Meister ziemlich unklar behandelte Frage über das Verhältniß von lateinischem und deutschem Kirchengesang vor und seit der Reformation annähernd zum Abschlusse gebracht. Da-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gegen ist noch viel anderes Material zu heben und zu sichten, ehe eine vollständige „Geschichte des Kirchengesanges“ wie wir sie uns denken, in Angriff genommen werden kann. Dazu müssen sich nach dem Vorbilde Zeller's in den einzelnen Diöcesen die Kräfte regen, um Bausteine in Form von Notizen, alten Urkunden, Verordnungen u. dergl. oder quellenmäßig bearbeiteten Aufsätzen zusammenzutragen. Dazu eine Anregung zu geben ist Zweck dieser Zeilen. Möge Jeder Cäcilianer an seinem Theile dazu beitragen, daß wir eine umfassende und gründliche Geschichte des kathol. Kirchengesanges in Deutschland erhalten. Wenn es wahr ist, daß die Geschichte eine Lehrmeisterin der Zukunft, so wird eine Geschichte des Kirchengesanges für dessen fernere Entwickelung sicher nicht ohne Einfluß und darum die Mühe des Einzelnen keine vergebliche sein. Wir gehen sicher nicht irre, wenn wir voraussetzen, daß einstweilen alle irgendwie brauchbaren „Bausteine“ wie in den kirchenmusikalischen Blättern, so namentlich in unserem „Jahrbuch“ niedergelegt werden können.

Worms. Dr. Jos. Selbst.

Bausteine für Musikgeschichte. Von F. X. Haberl. I. Wilhelm du Fay. 134 Seiten. Großoctav, 20 S. Notenbeilagen. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, Preis 3 ℳ.

Wenn der Redacteur des K. M. Jahrb. seine eigene Arbeit ankündigt, dann „muß es schlimm um ihn und sein opus beschaffen sein.“ Mag wohl sein; und sicher:

„Bescheidenheit ist eine Zier,
Doch weiter kömmt man ohne ihr!“

Ist denn nicht die Abfassung und Publikation eines Buches schon die flagranteste Manifestation des Egoismus! So viel Schamgefühl ist übrigens gottlob noch vorhanden, daß der Autor nicht mit eigenen Worten für seine Arbeit eintritt, auch nicht reclamenhaft die günstigen Recensionen im „Liter. Handweiser“, in der „Liter. Rundschau“, in den „Historisch-politischen Blättern“ und den „Wissenschaftl. Studien aus dem Benediktinerorden“, in der „Allgem. Zeitung“ und im Pariser „Ménestrel“ (Numer 37—43) und a. Bl. aufspazieren läßt, sondern nur aus den „rothen“ Maria-Laacher-Stimmen das Objectivste und Wichtigste einer längeren Besprechung des P. Theod. Schmid abdrucken läßt, besonders weil es dem verehrten Mitarbeiter für diesen Jahrgang des K. M. Jahrb. nicht möglich war, einen Beitrag zu liefern. Derselbe schreibt u. A. S. 443 des 30. Bandes:

„Der Verfasser bietet in dieser Schrift eine gleichsam accidentelle Frucht seiner archivalischen Forschungen für eine Palestrina-Biographie. Es hatten sich ihm nicht nur ganz neue, bislang unbekannte Quellen erschlossen, sondern auch die schon vorhandenen und bereits gebrauchten waren von ihm ausgenützt worden, so daß daraus viel wichtiges Material der Musikgeschichte zugeführt werden kann, welches zwar nicht direcct auf Pierluigi sich bezieht, aber doch nicht unbenützt liegen bleiben darf. Dieß bewog Herrn Haberl, unter dem Titel „Bausteine“ „kleinere und größere Archivaufschlüsse, vermehrt durch Bibliothekfunde und verarbeitet unter Benutzung und Herbeiziehung der bereits vorhandenen Literatur, zwanglose Artikel, theils in Zeitschriften, theils selbständig zu publiciren“. Es sollen aber diese „Bausteine“ nicht Material in ungeordneter Lagerung, sondern im ausgearbeiteten Zustande herbeischaffen, damit es manchem Meister Dienste leiste. Das vorliegende erste Heft — ein Einzelabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft — behandelt eine Persönlichkeit, welche schon ihren Zeitgenossen als musikalische Größe ersten Ranges galt, nämlich den 1474 als Canonicus der Cathedrale von Cambrai verstorbenen Niederländer Wilhelm du Fay, den Miterfinder der „ars nova“, gerühmt als „luna totius musicae atque lumen cantorum“. Die Monographie theilt sich in drei Theile. Der erste gibt „bisher gedrucktes biographisches und bibliographisches Material“ über du Fay. Als erster rühmender Zeuge über du Fay's Wirken tritt Martin le Franc auf in seinem Gedicht: „Le Champion des Dames“ aus dem Jahre 1440. Die Reihe seiner Nachfolger wird erst fortgeführt bis auf Kiesewetter, Fétis und Baini, worauf Coussemaker, Fr. W. Arnold und der „phänomenale“ Ambros folgen. Bei aller vollgewichtigen und pietätvollen Anerkennung der Leistungen dieser Männer lautet Haberls Urtheil dennoch dahin, daß die allgemeine Musikgeschichte über du Fay kein Generalurtheil abgeben könne, so lange die Detailforschung ihre Arbeit nicht vollendet habe (S. 34). Ueberaus reich und wichtig gestalten sich aber die Aufschlüsse aus den letzten fünf Jahren in Folge archivalischer Studien und Publicationen, welche in Belgien und Nordfrankreich „durch Nichtmusiker“ an's Tageslicht kamen, und worüber eingehend referirt wird. Man muß am

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schlusse des ersten Theiles dem Verfasser vollständig beistimmen, wenn er schreibt: „Diese reiche Ausbeute über die Lebensverhältnisse des Canonicus Wilh. du Fay von Cambrai läßt wenig zu wünschen übrig. Der Künstler steht lebendig vor unsern Augen mit all seinem Ansehen, seiner Wohlhabenheit, seiner künstlerischen Thätigkeit, seinen lebhaften Beziehungen mit den hervorragendsten Höfen und Fürsten seiner Zeit. Seine Frömmigkeit, der wohlthätige Sinn, das immer lebhafte Andenken an den Tod, die genaueste Sorgfalt für seine Freunde, sowie seine bis zum Tode dauernde Liebe zur heiligen Musik, wie sie uns aus dem Testamente entgegentreten, sind rührend und erwecken warme Begeisterung für einen „Reformator", von dem bis in die neueste Zeit kaum Nennenswerthes zu erzählen und zu sagen war" (S. 52).

Der zweite Theil bringt nun des Verfassers eigenste Errungenschaften — „neues biographisches und bibliographisches Material" über du Fay. Es soll daraus auch bewiesen werden, „daß der päpstliche Kapellsänger W. du Fay und der 1474 verstorbene Canonicus du Fay identisch sind". Der Nachweis ist evident. Die bisherige entgegengesetzte Annahme stützte sich nämlich auf chronologische Ungereimtheiten, welche eine Identität beider Persönlichkeiten unmöglich erscheinen ließen, welche aber schlechterdings verschwinden müssen, sobald die Wirksamkeit du Fay's unserer Zeit um ca. 50 Jahre näher gerückt wird. Daß dieses zu geschehen hat, zeigt Haberl unabweisbar. „Durch eine Reihe glücklicher Umstände und Verhältnisse," schreibt der Autor S. 53, „war Schreiber dieser Zeilen in der beneidenswerthen Lage, das ganze Musikarchiv der Sixtinischen Kapelle zu durchstöbern und kennen zu lernen. Ein Berg von neuen Notizen und Entdeckungen harrt der Veröffentlichung, welche von Seite Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. auf das Gnädigste und Huldreichste gewährt wurde." Daß nicht zu viel gesagt ist, beweisen schon die nun folgenden Notizen über päpstliche Sänger von 1389—1439 aus dem Vaticanarchiv, dem sich ähnliche für 1419 — 1442 aus dem Staatsarchiv anreihen. Nebenbei wird hier auch der etwas breitspurig auftretenden Schrift von Ed. Schelle über die Sixtinische Kapelle die wohlverdiente Kritik, daß Titel und Inhalt des Buches sich in keiner Weise decken (S. 54. 1). Sehr richtig! Besonders interessant sind die Notizen über den Versuch, in der päpstlichen Kapelle Knabenstimmen zu verwenden. Erst (1425) wurden dazu vier Knaben aus Frankreich herbeigeholt, später aber italienische Knaben herangebildet (1437). Als diese mutirt hatten, wurde ein neuer Versuch gemacht; allein eine Entschließung der apostol. Kammer vom 27. August 1442 schnitt weitere Bemühungen ab, und „bis zum heutigen Tage ist es leider in der päpstlichen Kapelle nicht mehr unternommen worden, die obersten Stimmen durch Knabensoprane ausführen zu lassen" (S. 69). Die päpstliche Kapelle bildete sich in Avignon während des Exils aus französischen Elementen, nach französischer Weise und französischem Geschmack. Nach der Rückkehr der Päpste bestand sie in Rom fort unter gleichen Formen mit fast internationalem Charakter bezüglich der Sänger. Erst Ende des 16. Jahrhunderts kam es in Aufnahme, daß ausschließlich Italiener das Recht hatten, Mitglieder der päpstlichen Kapelle zu sein. Die Sängerkapelle hatte ihr tägliches officium divinum zu halten und mußte bei den Conventualmessen in den sogen. „päpstlichen Kapellen" den Gesang besorgen. Auf längeren Reisen folgte sie dem Papste. Gegen Ende des 15. Jahrhunders wurde die berühmte Sixtinische Kapelle im Vatican der regelmäßige Ort für die Gesangsofficien der päpstlichen Sängerkapelle, woher ihre Benennung „Sixtinische Kapelle". In diese Körperschaft trat nun du Fay im December 1428 ein und gehörte ihr mit Ausnahme von zwei Jahren bis Juni 1437 an, wo er sie definitiv verließ, um ein Canonicat an der Cathedrale von Cambrai anzutreten. Trotz dieser längern Periode seiner Zugehörigkeit zu diesem weltberühmten Institute verwahrt das Archiv desselben unter seinen musikalischen Schätzen nur eine kleine Anzahl von Compositionen des gefeierten Tonsetzers. Viel reichere Ausbeute gaben die Bibliothek des Liceo musicale und der Universität zu Bologna. Den besten Fund aber machte Herr Haberl in Trient, wo ihm ein glücklicher Zufall sechs große prächtige Codices in die Hände spielte, welche allein ein umfangreiches Repertorium für die Musik des 15. Jahrhunderts bis circa 1470 ausmachen und zugleich eine Geschichte der Umwandlung für die musikalische Schreibweise repräsentiren, wie sich dieselbe nach Verlassen der schwarzen Choralnote ausbildete (S. 87). Die Compositionen werden treffend charakterisirt, wenn es heißt: „Nicht das Wort und dessen Sinn, sondern die Note und deren rhythmischer Wechsel stehen im Vordergrund; die instrumentale Erfindung und Stimmung ist vorherrschend" (S. 87). Alles in Allem summirt sich die Zahl der von du Fay stammenden vorhandenen Compositionen auf circa 150 Nummern, welche theils über geistliche und liturgische, theils über weltliche Texte verfaßt sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der dritte Theil der Schrift gibt zunächst eine Uebersicht der gewonnenen Resultate. Wilhelm du Fay ist zu Chimay in Hennegau kaum vor 1400 geboren worden. Als Knabe gehörte er der Domschule von Cambrai an und mußte als chorialis am täglichen Officium sich betheiligen. Im Jahre 1396 war der berühmte Pierre d'Ailly, Kanzler der Sorbonne, Bischof von Cambrai geworden, und dem Einflusse dieses thatkräftigen Mannes glaubt Haberl es zuschreiben zu müssen, daß nach 1421 so viele Sänger aus Cambrai in die päpstliche Kapelle eintraten, denen 1428 auch du Fay folgte. Wenigstens bis zum Jahre 1431 war er noch nicht Kleriker. Nach seinem Austritte aus der päpstlichen Kapelle 1437 finden wir du Fay am Hofe Philipps des Gütigen von Burgund. Erst nach 1450 nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Cambrai und scheint zwischen 1440—1450 die Weihe des Subdiakonats erlangt zu haben. Sein Tod erfolgte am 27. November 1474. Er wurde in der Stephanskapelle der Cathedrale begraben, wie er es in seinem Testamente verlangt hatte. Dieses ist vom 8. Juli 1474 und bestimmt u. A., daß an seinem Sterbebette der Hymnus Magno salutis gaudio und seine Motette Ave Regina coelorum gesungen werden sollten. Der Tod war aber rascher, und so konnte dieser letzte Wunsch des frommen Musikers nicht erfüllt werden. Dafür wurden nun die gewünschten Stücke bei der Einsegnung seiner Leiche gesungen und dazu sein Requiem. Wenn du Fay früheren Musikhistorikern ausgemacht als der erste und eigentliche Erfinder der ars nova galt, so hängt dieses mit jenem chronologischen Irrthum zusammen, von dem schon die Rede war, und der den Engländer Dunstable und Egide Binchois nach du Fay zu setzen pflegte, während beide ihm vorangingen. Jedenfalls hat du Fay die Errungenschaften seiner Vorgänger freier, geistvoller und gewandter zu verwenden gewußt. Er verstand das melodische Element in den Einzelstimmen meisterhaft zu behandeln, und führte in Bezug auf Rhythmisirung überraschende Feinheiten und Cäsuren ein (S. 108). Er ist einer jener Erzväter der eigentlichen Polyphonie, welche als ultramontane Meister die aufstrebenden Italiener in die Schule nahmen und sie befähigten, ihre unsterblichen Meisterstücke zu schaffen. „Pierluigi konnte seine Missa Papae Marcelli nicht ohne du Fay's Ecce ancilla Domini schreiben" (S. 113).

Zum Schlusse werden für künftige Forschungen einige directive Winke gegeben. Zwei documentarische Beilagen, ein sehr guter Index und zwei Musikbeilagen vervollständigen die hübsche und correcte Ausgabe des trefflichen Werkchens."

Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee, herausgegeben von Guido Maria Dreves, S. J. Leipzig. Fues Verlag (R. Reisland). 1886. 203 S. 8. Preis 5 ℳ.

Bei meinen Forschungen zum deutschen Kirchenliede fand ich in den Gesangbüchern von Leisentrit (1567, 1573, 1584), in den Cantionalen der böhmischen Brüder vom Jahre 1531, in dem Gesangbuche des Christophorus Hecyrus 1581 und im Triller'schen Singebuche 1551 in den Ueberschriften deutscher Lieder manche lateinische Gesänge citirt, über welche die Werke von Daniel, Mone, Wackernagel u. a. keinen Aufschluß geben. Aus diesen Sammlungen erhält man überhaupt einen nur schwachen Begriff von dem überaus reichen Hymnenschatze unserer Kirche. Noch manche Lücke ist hier auszufüllen. Der Herausgeber der vorliegenden Sammlung hebt deshalb mit Recht hervor, daß an dem gewaltigen Schatze mittelalterlicher lateinischer Hymnendichtung, zu dem die meisten abendländischen Völker in hervorragender Weise beisteuerten, die zur lateinischen Kirche rechnenden slavischen Stämme in der denkbarst dürftigen Weise vertreten seien. Diesem Mangel wenigstens theilweise abgeholfen zu haben, ist das große Verdienst des Herausgebers der Cantiones Bohemicae. Aus den Handschriften der Bibliotheken zu Prag, Jistebnitz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee, welche S. 13 ff. eingehend beschrieben und auf ihre Echtheit geprüft werden, theilt derselbe im vorliegenden Buche eine ganze Anzahl solcher Gesänge mit. Er unterscheidet sie in Leiche (Nr. 1—50), Lieder (51—147) und Rufe (148—183); dann folgen noch Lieder auf böhmische Volksweisen (184—216).

In der sehr instruktiven Einleitung erhalten wir einen Ueberblick über die Geschichte des böhmischen Kirchenliedes, welches einen ähnlichen Entwicklungsgang nahm, wie das Kirchenlied in Deutschland. Wir lernen auch die specifisch böhmische Art dieser Lieder gegenüber dem deutschen Kirchenliede kennen. Nach einer kritischen Orientirung über die Quellen wird das muthmaßlich. Alter sowie die Herkunft der Lieder festgestellte Von den Singweisen wird nachgewiesen, daß sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in einem nur wenig erforschten Zusammenhange stehen einerseits mit dem lateinischen Choral, andrerseits mit dem geistlichen und weltlichen Volksliede und zwar nicht bloß mit dem böhmischen, sondern auch mit dem deutschen.

Interessant sind auch die mitgetheilten Beispiele mehrstimmiger Tonsätze (S. 41 und Beilage XXI und XXIV) aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, welche beweisen, daß das sog. Hucbald'sche Organum (Singen in Quinten- und Octavenparallelen) damals noch praktisch geübt wurde. Es war also keineswegs, wie einige neuere Musik-Schriftsteller uns glauben machen wollen, nur eine müßige theoretische Erfindung, welche in der Praxis keine Anwendung fand. Nach der Einleitung, welche 44 Seiten umfaßt, folgen die Texte der Lieder (S. 147—184) mit Anmerkungen, welche die Varianten und sonstige literarische Nachweise enthalten.

Ganz erheblich wird der Werth des Buches vermehrt durch die Zugabe von 26 Singweisen (S. 187—200). Ein alphabetisch geordneter Index der Lieder bildet den Schluß.

Die Besitzer meines Werkes über das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, möchte ich bezüglich der Melodien zu einigen Vergleichungen anregen.

Die von Dreves mitgetheilte Melodie des Abendmahlsliedes von Huß „Jesus Christus nostra salus" Nr. IX hat mit derjenigen, welche Leisentrit als die „alte" bezeichnet, gar keine Aehnlichkeit; dagegen stimmt sie mit der Singweise des Brüdergesangbuches 1531 in der ersten Zeile überein. (Vgl. das kath. deutsche Kirchenlied I Nr. 380 und 381.) Das „Dies est laetitiae" XIII trägt die bekannte auch in Deutschland übliche Melodie (daselbst I, 43). Zu „Resurrexit Dominus" XXI vergleiche man die ähnliche Melodie im Mainzer Cantual 1605 (daselbst I, 260). Das „Nunc angelorum gloria" VI hat die Melodie, welche auch Leisentrit in sein Gesangbuch aufgenommen hat. Nur der Schluß (tropus) ist verschieden (das. I, 46). Der Gesang „In hoc anni circulo" XXIII weist nur am Schlusse einige Aehnlichkeit mit einer Singweise der Trier'schen Handschrift auf (das. I, 101). Die Melodien zu „Puer natus in Bethlehem" und „Surrexit Christus hodie" weichen von den in deutschen Gesangbüchern vorkommenden Singweisen ab. Dagegen steht die Melodie zu „Surgit in hac die" XXVI in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Marienliede aus dem Prager Gesangbuche 1655 „Ave Maria, gegrüßt seist du von mir" (das. II, 16). Der Inhalt des Buches beweist zur Genüge, mit welch' großem Erfolge der Herausgeber, welcher erst seit Jahresfrist in Prag weilt, die dort vorhandenen Quellen benutzt und ausgebeutet hat. Seine Arbeit gehört ohne Zweifel zu dem wissenschaftlich Werthvollsten, was in der letzten Zeit auf diesem Gebiete zu Tage gefördert worden ist.

Niederkrüchten. **Wilh. Bäumker.**

Die Hymnen des Johannes von Jenstein, Erzbischofs von Prag, zum erstenmal herausgegeben von Guido Maria Dreves, S. J. Prag. 1886. Verlag der Cyrillo-Method'schen Buchdruckerei. 133 S. kl. 8. Pr. 90 Kr.

Dieses Büchlein schließt sich seinem ganzen Inhalte nach eng an das vorige an. Es enthält die Hymnen des dritten Prager Erzbischofs Johann von Jenstein. In der Einleitung gibt der Herausgeber, dem nach seiner eigenen Aussage ein reiches Quellenmaterial zur Verfügung stand, nicht etwa eine mit behaglicher Breite ausgesponnene Biographie, sondern eine treffliche Lebensskizze in festgezogenen Umrissen. Wir entnehmen derselben in aller Kürze folgende Daten. Johann von Jenstein wurde im Jahre 1350 auf einer Burg in der Nähe des Dorfes Podolanky (zwischen Prag und Brandeis) geboren. Seine Studienjahre brachte er auf den Universitäten Prag, Padua, Bologna, Montpellier und Paris zu. 26 Jahre alt, wurde er vom Papste Gregor XI. zum Bischofe von Meißen ernannt. Nach der Kardinalserhebung seines Onkels, des Erzbischofs Ocko (1380) folgte er diesem auf dem erzbischöflichen Stuhle von Prag und als Kanzler Wenzels. Diese Stellung verwickelte ihn in manche unerquickliche Fehde mit dem Könige und später auch mit dem Papste. Im Jahre 1396 verzichtete er zu Gunsten seines Neffen auf den erzbischöflichen Stuhl und starb einige Jahre nachher (17. Januar 1400) in Rom, nachdem der Papst ihm kurz vorher den Titel eines Patriarchen von Alexandrien verliehen hatte.

Die literarische Thätigkeit dieses Mannes war eine erstaunlich große. Dreves gibt uns ein Verzeichniß seiner sämmtlichen Schriften, welche theils liturgischen und ascetischen, theils oratorischen und polemischen Inhaltes sind, theils das Schisma, theils seine Person betreffen. Man findet sie alle im Pergamentcodex Nr. 1122 der Vatikanischen Bibliothek in Rom.

Da Johann von Jenstein die Veranlassung dazu gab, daß in Rom das Fest Mariä Heim-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:28 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

suchung als gemeinsame Feier für die ganze Christenheit eingeführt wurde, da er ferner für diesen Tag Prosen und Hymnen verfaßte, so gibt Dreves im II. Abschnitte der Einleitung eine übersichtliche Darstellung der Geschichte dieses Festes und seiner Officien. Nach einer Besprechung der Dichtungen Jenstein's im III. Abschnitte folgen diese selbst in correctem Abdruck: 6 Prosen, 11 Hymnen und 10 (11) Cantilenen mit Angabe der Varianten. Die im Anhange stehenden 8 Uebersetzungen im Versmaße des Originals sind sehr fließend und von echt poetischem Geiste durchweht. Dreves hat 7 derselben angefertigt und damit auf's Neue eine Probe seiner großen dichterischen Begabung abgelegt. Am Schlusse folgen noch drei Singweisen. Eine willkommene Zugabe ist die photolithographische Abbildung der im Germanischen Museum zu Nürnberg sich befindenden Büste des Erzbischofs. Das Buch ist ebenso wie das vorige ein höchst schätzenswerther Beitrag zur Hymnologie und wird jedenfalls in Fachkreisen lebhaftes Interesse finden.

Niederkrüchten. **Wilh. Bäumker.**

Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrh. Erster Band. Auf Grund handschriftl. und gedruckter Quellen bearbeitet von Wilh. Bäumker. Freiburg i. Br. Herder'sche Verlagshandlung 1884. 768 S. in 8°. Preis 12 ℳ.

Die Red. hatte beinahe in jedem Jahrgange des Cäcil. Kal. und der Fortsetzung desselben im Kirchenmusikal. Jahrb. Gelegenheit und Veranlassung auf die ausgezeichnete Arbeit von Sev. Meister und Wilh. Bäumker empfehlend hinzuweisen. Nachdem der 2. Band (1884) als Fortsetzung und Schluß des 1. Bandes von Meister erschienen war, konnte man mit Genugthuung auch auf kathol. Seite ein Werk aufweisen, das die in Deutschland durch die gemischten Religionsverhältnisse so wichtige und einschneidende Frage über Melodien und Texte von Kirchenliedern in der Muttersprache objectiv von ästethischen und histor. Standpunct aus behandelte. Der ungemein thätige Autor aber begnügte sich nicht, das Meister'sche Werk abgeschlossen zu haben; er schuf auf neuer Grundlage nach dem 2. Bande nachträglich den ersten in ganz selbständiger Weise, und bereicherte dadurch die Literatur des „deutschen Kirchenliedes" in hohem Grade. Die Red. des K. M. Jahrb. kann sich nicht versagen auf einen Vorzug dieses 1. Bandes hinzuweisen, den sämmtliche ihr bekannt gewordenen Besprechungen und Kritiken nur vorübergehend angemerkt haben; ich meine nämlich die typographisch genaue Wiedergabe der Gesangbuchtitel und besonders der höchst wichtigen und interessanten Widmungen und Vorreden. Das Material, welches dadurch (S. 187—240) der Musikgeschichte nicht nur, sondern, besonders der Literatur-, Cultur- und Confessionsgeschichte zugeführt wird, verdient eine eigene Bearbeitung und systematische Zusammenstellung. Wenn der verehrte Autor sich entschließen wollte, dieser Anregung in Form von Artikeln für das K. M. Jahrb. nachzukommen, so darf er des Dankes unserer Leser versichert sein. Sollte aber ein Anderer dieses Thema ausbeuten wollen, so sei er freundlichst willkommen.

Um einem eifrigen Mitarbeiter bei unserer Publication gegenüber nicht als parteiisch zu erscheinen, enthalten wir uns weiterer Elogen und übergeben mit Vergnügen das Wort dem protestantischen Klosterprobst zu St. Johann vor Schleswig, Dr. Freiherrn R. v. Liliencron, welcher in Beilage 186 und 187 zur Allgem. Ztg. (Augsburg, München) 1886 zwei Artikel abfaßte, aus denen nachfolgende Stellen genommen sind.

„Als ich in der Beilage zu Nr. 92 d. Bl. vom Jahre 1884 den zweiten Band des unten genannten Bäumker'schen Werkes, welches damals als Fortsetzung zu Severin Meisters erstem Bande erschien, anzeigte, schloß ich mit dem Wunsche: da wohl an eine zweite Auflage des Meister'schen Werkes so bald nicht zu denken sei, so möchten sich Fortsetzer und Verleger dazu verstehen, zu der älteren Arbeit berichtigende und ergänzende Zusätze zu geben. Aber das gute Geschick, welches dieser Arbeit schon darin zutheil ward, daß der verwaiste erste Band eine so vortreffliche Fortsetzung fand, hat sich noch weiter an ihm bewährt. Der Verleger hätte sich wirklich zu einer zweiten verbesserten Auflage des ersten Theiles entschlossen und Herr Bäumker war bereit, sie zu übernehmen. Es scheiterten aber die mit den Meister'schen Erben in diesem Anlaß geführten Verhandlungen und in Folge dessen beauftragte nun der Verleger Hrn. Bäumker mit einer neuen selbständigen Bearbeitung des im ersten Bande behandelten Stoffes. Dadurch war natürlich der Verfasser von mancher schädlichen Fessel befreit; er konnte nun den Stoff des neuen ersten Bandes ganz auf gleiche Linie und in volle Uebereinstimmung der Behandlung mit seinem zweiten Bande bringen. Daß zu den benützten „gedruckten Quellen" auch die Meister'sche Arbeit gehört,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

versteht sich von selbst; war doch das Buch publici juris. Auch seine Anordnung mußte im allgemeinen schon deßwegen beibehalten werden, weil sie ja bei der Ausführung des zweiten Bandes vorausgesetzt war. Man braucht aber nur wenige Seiten beider Werke zu vergleichen, um zu erkennen, daß für das neue jedes einzelne Lied auf's neue und selbständig durchgearbeitet ist, und eingehende Vergleichung ergibt, daß die ganze Arbeit unter diesem Proceß einen bedeutenden Zuwachs und zahlreiche Berichtigungen gewonnen, daß ihr Gehalt im allgemeinen eine wesentliche Erhöhung erfahren hat. Die katholische Kirche besitzt nun für ihre Melodien bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts ein grundlegendes Werk sowohl für die wissenschaftliche Forschung, als namentlich auch für die sich daran schließenden praktischen Zwecke der Kirche, wie sich eines gleichen die evangelische Seite nicht rühmen kann. Die Bäumker'sche Arbeit beschränkt sich aber nicht auf die Melodien allein, wenn sie ihnen auch in erster Linie gilt, sondern sie umfaßt zugleich die Geschichte der Texte und ihr Verhältniß zu den protestantischen Kirchenliedern.

Der praktische Zweck einer Arbeit wie die vorliegende ist der, daß wer ein Melodienbuch für den kirchlichen Gebrauch zu redigiren hat, mit voller Zuverlässigkeit authentische Form der Lieder als Grundlage seiner Arbeit vor sich hat, sei es nun, daß im einzelnen Falle die älteste unter den beglaubigten Gestalten des Liedes hiefür zu gelten hat oder daß die, so zu sagen, kanonische Form der Melodie aus einer Reihe von Varianten erst zu construiren ist. Uns Evangelischen fehlt es trotz des Reichthums unserer hymnologischen Literatur und trotz verschiedener vortrefflicher Arbeiten auch auf musikalischem Gebiete dennoch leider an einem solchen zuverlässigen und erschöpfenden Melodiencodex für die classische Zeit unseres Kirchenliedes. Möchte das Bäumker'sche Werk die Anregung geben zur Ausfüllung dieser Lücke!

Seine von Meisters Aufstellungen abweichenden Ergebnisse und Ansichten über die allgemeinen Fragen hatte Bäumker bereits in der Einleitung zu seinem zweiten Theile niedergelegt. Bei der Besprechung desselben habe ich dem Geist leidenschaftsloser Forschung und strenger Kritik, mit dem der Verfasser hiebei zu Werke gegangen ist, die gebührende Anerkennung gezollt und kann auch jetzt meine Ueberzeugung nur wiederholen, daß das wissenschaftliche Einverständniß zwischen der katholischen und protestantischen Forschung durch Bäumkers Resultate nicht nur wesentlich gefördert, sondern in vielen Hauptpunkten des langen und hitzigen Streites erreicht ist. Ein Unterschied nicht des Urtheils, aber der allgemeinen Voraussetzungen, und sagen wir meinetwegen auch der Stimmung, wird zwar immer bleiben, wie es sich auch in Bäumkers Buch geltend macht. Er läßt sich auf eine allgemeine Formel bringen. Der Protestant sagt: Jedes Verdienst in der Schöpfung des kirchlichen Gemeindegesanges, bei dem nicht der Gegenbeweis geführt ist, muß Luther und seinen Mitarbeitern zugesprochen werden, deren Bestreben mit vollem Bewußtsein auf diese Neubildung im kirchlichen Leben gerichtet war. Der katholische Forscher sagt umgekehrt: Ein einzelnes bestimmtes Verdienst in der Sache kann nur dann Luther beigemessen werden, wenn sich dieß kritisch erweisen läßt. In der That aber ist dessen, was auf dem zwischen beiden Auffassungen in der Mitte offen bleibenden Streitplatze liegt, schon nicht mehr sonderlich viel. Denn daß es lange vor der Reformation deutsche geistliche Lieder in Menge gab; daß das Volk sie nicht nur bei außerkirchlichen Gelegenheiten sang, sondern daß sie auch bei gewissen gottesdienstlichen Feiern zugelassen, ja in einigen, allerdings ganz vereinzelten, Fällen selbst vorgeschrieben waren; daß also Luther, indem er den Gemeindegesang in der Liturgie einfügte, sich an etwas bereits Vorhandenes und Angebahntes anlehnte; daß er und seine Mitarbeiter dabei auch die schon vorhandenen Lieder und ihre im Volke bekannten und beliebten Singweisen in großer Zahl umarbeitend, erweiternd benutzten; daß dieß auch insbesondere von Luthers eigenen Liedern gilt — das alles sind nicht weiter zu bestreitende Thatsachen.

Dem Vorgange Meisters folgend, hatte Bäumker in seinem zweiten Theile als Anhang einige vierstimmige Sätze mitgetheilt. Sie gehören meistens dem 17. Jahrhundert an; die harmonische Behandlung ist bereits accordisch, und die Melodie liegt in der Oberstimme. Schöne Beispiele der älteren Behandlungsart aus dem 16. Jahrhundert — contrapunktisch canonische Sätze über den melodieführenden Tenor — gab Meister im Anhange des ersten Bandes. Jetzt hat in seinem ersten Bande Bäumker davon abgesehen; schon darum, wie die Vorrede sagt, weil der Band dadurch zu umfangreich geworden wäre. Er hatte aber, wie mir scheint, auch aus sachlichen Gründen Recht. In wenigen Beispielen läßt sich die mehrstimmige Behandlung des Kirchenliedes in ihrer geschichtlichen Entwicklung nicht darlegen. Vielmehr erfordert dieser nach manchen Seiten hin sehr wichtige, mit der vorliegenden Melodiensammlung aber nicht eigentlich zusammen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

hängende Gegenstand eine selbständige und umfassende Darstellung. Es wäre sehr erfreulich, wenn Bäumker, dem aus seiner jetzt beendigten Arbeit der wichtigste Stoff auch für jene Arbeit bereits zur Hand liegen muß, sich auch dieser gewiß in hohem Grade lohnenden Aufgabe unterziehen und wenn der Verleger sich zu seinen bisherigen Verdiensten um das Kirchenlied auch dieses neue erwerben wollte. Man sollte denken, er dürfe es wagen, da ein solches Werk dem protestantischen Hymnologen in gleichem Maße wie dem katholischen lehrreich und erwünscht sein müßte.

Für das praktische Bedürfniß der katholischen Kirche scheint noch eine andere Fortsetzung der Arbeit angezeigt. Das vorliegende Werk beschränkt sich auf die Zeit bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts. Nun gehört zwar der classische Melodienschatz ohne Zweifel dieser Zeit an, in der katholischen Kirche vielleicht in noch höherem Maße als in der protestantischen. Mir ist kein Werk bekannt, aus dem man sich hierüber belehren könnte, umsomehr bin ich geneigt anzunehmen, daß es von Interesse wäre, doch auch noch eine Sammlung der guten jüngeren Melodien, welche in der katholischen Kirche gebräuchlich geworden sind, folgen zu lassen. Der Verfasser des Buches über die „Singweisen" aber möge den ihm erfreulichsten Dank darin erkennen, wenn wir seine treffliche Arbeit mit dem Wunsche aus der Hand legen, noch weiterhin von ihm so treffliche Belehrung zu empfangen."

Zur Geschichte des Orgelspieles, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrh. Von A. G. Ritter. Leipzig. Max Hesse's Verlag. 1884. 1. Band 226 Seiten Text, 2. Band 230 Seiten musikal. Beispiele. Preis der beiden Bände, Lexikon-Großoctav, gebunden 21 ℳ.

Aug. Gottfr. Ritter starb im Aug. 1885 als Domorganist in Magdeburg (geb. 23. Aug. 1811) hochbetagt; er hatte sein ganzes Leben der Kunst des Orgelspieles und historischen Forschungen über die Geschichte der Orgel und der einschlägigen Kompositionen geweiht. Das oben angezeigte Werk kann als eine Zusammenfassung der mühesam errungenen und in verschiedenen Zeitschriften (besonders „Urania" und Allgem. musik. Zeitung) schon seit Jahren theilweise publizirten Aufsätze gelten. Das von ihm gezeichnete Vorwort ist bedauernswerth melancholisch und trübsinnig abgefaßt, die in den beiden Bänden aufgehäuften Details jedoch sind um so erfreulicher und anregender. Wie in den meisten musikalischen Spezialfächern, so bedarf es besonders für die Geschichte des Orgelspieles noch ernstlicher Vorarbeiten, Forschungen und Studien bis ein diesbezügliches Werk mit Hinweglassung der Präposition „zur" den Titel „Geschichte des Orgelspiels" tragen kann.[1])

Seine schon 1831 begonnenen Abschriften von Orgelstücken aus allen Epochen der edlen Kunst, die sauberen und tadellosen Kopien der verschiedensten Orgelstücke sind nun in der Welt verschleudert. Der Katalog Nr. 182 von List und Franke in Leipzig konnte eine Idee vom Reichthum der mit dem ernstesten Sammelfleiß angelegten Collection Ritter's geben; ich war so glücklich einen erklecklichen, und nicht den unbedeutendsten Theil derselben zu erwerben.

Nach einer „Einleitung" über den Entwicklungsgang des Orgelspiels und kurzen Notizen über die Orgel von ihrem ersten Bekanntwerden bis zum Ende des 15. Jahrhunderts (Franc. Landino und Ant. Squarcialupo) schildert der Verfasser, leider sehr gedrängt und fragmentarisch, das Orgelspiel in Italien[2]) bis circa 1700, in England, Belgien, Holland, Frankreich, Spanien und Portugal bis zum Eingang des 18. Jahrh. Der Schwerpunkt des ersten Bandes liegt in der 2. Abtheilung, welche die deutschen Orgelspieler des 15. und 16. Jahrh. (Conr. Paumann, Paul. Hofhaimer, Arnold Schlick u. s. w.), die „Koloristen" (1570—1620), das von der Coloratur befreite deutsche Orgelspiel des 17. Jahrh. in Süd-, Mittel- und Norddeutschland bespricht, und viel Neues und Werthvolles bringt.

Der 2. Band belegt die Charakteristik der Komponisten mit 137 Beispielen, beginnt mit Andr. Gabrieli und endigt mit Joh. Kuhnau 1722. Wo tüchtige Monographien und umfangreiche Einzelnpublicationen von Orgelstücken vorlagen, wie über die Bach'sche Familie, über G. Fr. Händel, Buxtehude ꝛc. hatte der Verfasser leich-

---

[1]) Trotz mancher Bücher über „Orgelbau und Orgelbaukunst" fehlt uns ebenfalls noch ein Buch über dieses Thema. Wenn nur die betreff. Autoren „Orgelbau" und „Orgelspiel" trennen und separat bearbeiten wollten, dann könnte man eher zum Ziele gelangen.

[2]) Seine Mittheilungen über Frescobaldi, von dessen Werken mir eine reiche Collection in moderner Partitur vorliegt, sind besser als bei Fétis, kerniger und inhaltsreicher als bei Ambros, bedürfen aber nichtsdestoweniger manch ernstlicher Correctur, welche ihr der Red. des K. M. Jahrb. geben wird. (Ist geschehen, siehe oben. S. 67—82.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tere Arbeit. Mit richtigem Verständniß der Bedürfnisse und Zwecke unterscheidet Ritter genau zwischen kathol. und protestant. Orgelspiel. Da er sein Thema beschränkte („bis zum Anfange des 18. Jahrs."), so mußten bedeutende kathol. Organisten wie Eberlin, Abbé Vogler, Albrechtsberger und viele andere Heroen des kath. Orgelspieles im 18. Jahrh. wegbleiben.

Durch das Ritter'sche Buch angeregt, bin ich entschlossen, einstweilen die Vorarbeiten für eine „Geschichte des kathol. Orgelspieles" munter fortzusetzen, und bitte daher Alle, welche alte Druckwerke von Orgelliteratur, Manuscripte von Orgelcompositionen bis circa 1800 besitzen, mir dieselben auf einige Wochen gegen entsprechendes Gelddepositum zu leihen. Die Bitte mag für den ersten Augenblick befremden, aber ein anderes Mittel um zu dem erwähnten nützlichen, und für historische und praktische Zwecke dienlichen Ziele zu gelangen, kenne ich nicht. [1])

Bregenz-Mehrerau.

Ernst v. Werra,
Chorregent.

[1]) Die Red. des K. M. Jahrb. erlaubt sich, unter besonderem Hinweise auf die Vorarbeiten für eine Auswahl aus den Werken Frescobaldi's (siehe oben S. 67), die dringliche Bitte des sehr verehrten Mitarbeiters der Sympathie der freundlichen Leser zu empfehlen. An der Antipathie und noch mehr Apathie sind leider schon viele gute Ideen gescheitert; möge es bei diesem Unternehmen nicht an unterstützenden Kräften und Personen fehlen.

C. Neue Ausgaben älterer Tonwerke.

Ad finem Laudum Tridui sacri. Cant. Benedictus, 4 et 5 voc., auct. Jo. Petraloysio Praenestino, Ant. Christus factus est. 4 voc. auctore Joanne Franc. Anerio, quæ ex codicibus originalibus redegit Fr. X. Haberl. Regensburg, Pustet. Partitur 80 ₰. Stimmen (à 10 ₰) 50 ₰.

Den Freunden der Alten ist durch diese Publication sehr werthvolle Musik geboten. Da die Notation (auch in der Partitur) in den modernen Schlüsseln geschah, so ist dieses Werk auch Chören, welche mit den alten Schlüsseln nicht vertraut sind, leicht zugänglich.

Repertorium musicæ sacræ ex auctoribus sæculi XVI. et XVII. collectum et redactum a Fr. X. Haberl. Verlag von Pustet in Regensburg.

Fasc. 1. Missa brevis für 4 gem. Stimmen von Joh. Fr. Anerio. 60 ₰.

Fasc. 2. Lauretanische Litanei von Joh. Fr. Anerio für 2 Chöre zu 7 Stimmen mit 4stimm. Salve Regina. 60 ₰.

Fasc. 3. Requiem mit Libera für 4 gem. Stimmen von Claudio Casciolini (als Ergänzung sind Graduale und Tractus 4stimm. von Ludw. Viadana beigegeben). 60 ₰.

Viele Chöre sind so geschult, daß sie Vocalcompositionen ohne Orgelbegleitung gut und rein executieren, aber sich nicht entschließen können, die Werke der altklassischen Schule mit Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel einzustudieren. Diesen Sängern nun, welchen bisher Notation, Schlüssel, Mangel an Vortragszeichen u. s. w. als Hindernisse bei Ausführung älterer Vocalmusik gegolten haben, sind im Repertorium musicæ sacræ leichte Kirchencompositionen älteren Styles geboten. Sämmtliche Numern wurden in Partitur (jede Stimme auf eigenem System) mit Violinschlüssel für Sopran, Alt und Tenor, metronomischer Tempoangabe, Athmungs- und Vortragszeichen versehen.

Nach dem Vorbilde bekannter Sammlungen weltlicher Musik ist hier der Versuch gemacht, Kirchenchören nur Partituren an die Hand zu geben und den Preis so niedrig zu stellen, daß fünf Partituren nicht mehr kosten als bei ähnlichen Editionen eine Partitur mit vier Einzelstimmen. Bei größerem Bedarfe stellt die Verlagshandlung außerdem folgende Parthiepreise fest:

5	Partituren	netto	2	ℳ	50	₰.
10	„	„	4	„	—	„
20	„	„	7	„	—	„
40	„	„	12	„	—	„

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gesammtausgabe der Tonwerke von Pierluigi da Palestrina. 26. Bd., 3 Bücher 4—8 stimm. Litaneien und ein Buch 8—12 stimm. Psalmen und Motetten enthaltend. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Subscriptionspreis für den brosch. Band 10 ℳ.

Mit diesem Bande ist die Gesammtausgabe der Werke Palestrina's auf 22 Bände angewachsen, und wird so Gott will nach fünf Jahren d. h. nach Edition von 10 weiteren Bänden vollendet sein. Wenn die Redaction gerade den 26. Band an dieser Stelle anzeigt, so wird sie, außer dem Wunsche, für die durch Tod abgegangenen Subscribenten neuen Ersatz zu finden[1]), durch den in musikalischer und geschichtlicher Beziehung hochinteressanten Inhalt dieses Bandes zu folgenden kurzen Notizen veranlaßt.

Die 4 und 3 stimm. Litaneien, freilich mit Texten, die seit Clemens VIII. nicht mehr liturgisch approbirt sind, zeigen uns Palestrina als „Harmoniker" (wenn man so sagen darf); sie sind ganz „gleichzeitig" komponirt und bieten in rhythmischer Beziehung keinerlei Schwierigkeit, aber um so mehr Vergleichungspunkte, „wie die Alten die Gleichzeitigkeit und Harmonie auffaßten." In den 8 stimm. bisher nie gedruckten und zum erstenmale aus dem Archive von St. Peter publicirten Litaneien lassen sich die abolirten Texte ohne Mühe auf die allein von der Kirche approbirten Worte der lauretanischen und Namen-Jesu-Litanei übertragen (Allerheil.-Litanei hat Pierluigi nicht komponirt).

Am lehrreichsten jedoch ist der Anhang, welcher bisher unedirte 8 und 12 stimm. Psalmen und Motetten im großartigen Style enthält. Bei den 12 stimm. Numern fehlten schon zu Baini's Zeiten die Stimmen des 3. Chores, und es war der Redaction eine schwere Sorge, ob diese Kompositionen in dieser Verstümmelung oder aber mit Ergänzung des 3. Chores publicirt werden sollen. Der als „Komponist im alten Styl" mit Recht berühmte, liebenswürdige und beliebte Freund H. H. Stiftskapellmeister Mich. Haller, Lehrer des Contrapunctes an der K. M. Sch., unterzog sich der heiklen und dornenvollen Aufgabe, den 3. Chor im Geiste Palestrina's neu zu komponiren. Auch der schärfste Kritiker wird gerne zugestehen, daß H. Haller diese Arbeit mit Pietät, Geschick, Glück und Meisterschaft gelöst hat. Wenn auch die Chöre dünn gesäet sind, welche den 12 stimm. Arbeiten Palestrina's zu voller Wirkung verhelfen können, so ist doch die Lösung dieses Problems und das Studium dieser mächtigen wie eine Stimmenorgel concipirten Psalmen von größtem Nutzen und dient zur Anregung für alle Musikbeflissene.

Die Redaction des K. M. Jahrb. hat daher Schritte gethan, um auch den Nichtabonnenten der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken die Anschaffung dieses 26. Bandes zu erleichtern, und offerirt denselben portofrei nach Einsendung von 12 M. (statt 15 M. des Ladenpreises) an diejenigen Persönlichkeiten, welche sich bis August 1887 darum bewerben. (Adresse: Reichsstraße L 76.)

Für die Subscribenten der Palestrinaausgabe füge ich die Nachricht bei, daß im Jahre 1887 aus triftigen Gründen eine kleine Abweichung von dem früher angekündigten Programme stattfinden wird. Dieselben werden nämlich nicht den 19. und 25., sondern den 24. und 25. Band[1]) erhalten. Der 24. wird die bisher nie edirten Messen: Pater noster, 4 st., Panem nostrum und Salve Regina je 5 stimm., Missa sine titulo, Tu es Petrus und Ecce ego Johannes[2]) je 6 stimm. enthalten, der 25. Band aber die vier Bücher der 4—8 stimm. Lamentationen Palestrina's umfassen.

[1]) Prospecte und Suscriptionsformulare stehen gratis zu Diensten. Die 22 Bände werden franco um den Preis von 220 Mk. abgegeben und Ratenzahlungen gewährt. Die folgenden 10 Bände werden je zwei einmal im Jahre franco gegen Einsendung von 20 Mk. abgeliefert.

[1]) Für 1888 ist der 19. und 30., für 1889 der 20. und 31., für 1890 der 21. und 22., für 1891 der 23. und 32. Band bestimmt, und das Werk mit 32 Foliobänden zu circa je 200 Seiten vollendet.

[2]) Diese letztere ist nämlich für das im August zu Regensburg projectirte Diözesan-Cäcilienfest in Aussicht genommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Prospect

der

Kirchenmusikschule in Regensburg.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg erstrebt die weitere Ausbildung von Musikkundigen für die Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich nicht die Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie setzt vielmehr ihre Aufgabe in die Darlegung der kirchlich-liturgischen Vorschriften und Gesetze, in die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und ernster Uebungen, und will dem tüchtig vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortbildung und Vervollkommnung dienen, und die gegenwärtig in den Lehrplänen der Conservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt, und der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine gewisse Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Die vielen Aufführungen in den verschiedenen Kirchen Regensburgs geben übrigens Gelegenheit, alle Stilgattungen der Kirchenmusik zu hören, zu vergleichen und zu beurtheilen.

I. Lehrgegenstände.

Liturgie und lateinische Kirchensprache, Aesthetik und Geschichte der Kirchenmusik, Litteratur der Kirchenmusik, Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges unter Zugrundelegung der authentischen römischen Choralbücher, Uebung im Lesen und Spielen von Gesangspartituren aus älterer und neuerer Zeit, Anleitung zum Dirigiren, Lehre des Contrapunktes und Uebungen in den polyphonen Formen mit Analyse älterer Werke, Anweisung zum Gesangunterricht und Methode desselben, praktisches Orgelspiel mit Wiederholung der Harmonielehre bilden die Hauptfächer des Unterrichtes; Besuch von Proben und Aufführungen sollen denselben unterstützen.

Auf besonderen Wunsch wird auch Unterricht im Violinspiel ertheilt.

II. Lehrpersonal.

Den Unterricht in obigen Fächern, welcher nicht so fast in theoretischen und gelehrten Vorträgen, sondern vorzugsweise in vielen praktischen Uebungen und schriftlichen Aufgaben erledigt wird, besorgen folgende Herren: Dr. Georg Jakob, Domkapitular, die Kapellmeister und Priester Michael Haller, Max Rauscher und der Unterzeichnete, Herr Domorganist Jos. Hanisch und Herr Musikdirector Jos. Renner.

Das Lehrercollegium wählt aus seiner Mitte den Vorstand der Kirchenmusik-Schule, welcher für Disciplin, Zeiteintheilung, Lehrplan, Correspondenz u. s. w. zu sorgen hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Zeitdauer des Unterrichtes.

Der regelmäßige Unterricht beginnt mit dem 1. Januar und endigt mit dem 1. August jeden Jahres.

Ferien sind drei Tage vor dem Aschermittwoch und acht Tage nach Ostern; in der hl. Charwoche gelten die vielen täglichen Aufführungen und Proben als Unterricht.

Täglich finden nie mehr als drei Unterrichtsstunden statt, damit die HH. Eleven Zeit finden, ihre schriftlichen Arbeiten mit Muße zu fertigen, den praktischen Uebungen im Partitur-, Orgel- und Violinspiel nachzukommen, der geordneten Lectüre aus der Musikbibliothek zu obliegen, sowie ihre Eindrücke, Erfahrungen und Notizen aufzuzeichnen und zu verarbeiten.

IV. Lehrmittel und Kosten.

Außer den zahlreichen theoretischen und praktischen Lehrmitteln, welche die Musikbibliothek enthält, wird dem Einzelnen bei Beginn des Kurses die Anschaffung folgender Lehrbücher angerathen: 1) Heinr. Bellermann's Contrapunct, 2. Aufl., Berlin bei Springer 1877; 2) Compendium Gradualis et Missalis Romani; 3) Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani; 4) Mich. Haller, Vade mecum für Gesangsunterricht; 5) Fr. X. Haberl, Magister choralis; 6) Bertalotti's Solfeggien; 7) Cäcilienvereinskatalog mit den betreffenden Sachregistern; 8) Jos. Hanisch, transpositiones harmonicæ, Cadenzen und Präludien.

Diese und andere musikal. Werke können bei Beginn des Kurses den inscribirten Eleven, in Folge Uebereinkommens mit den Buchhandlungen, um ermäßigte Preise besorgt werden: die Kosten für dieselben betragen mit den Einbänden nicht über 30 Mark.

Für neun Herren sind im Gebäude der Kirchenmusik-Schule ebensoviele Einzelzimmer, einfach möblirt, mit Bett und üblichen Bequemlichkeiten, bereit gehalten, von denen die fünf größeren zu je 20 ℳ, die vier kleineren zu je 15 ℳ **monatlich** abgegeben werden.

Für Licht, Beheizung und Bedienung wird während der sieben Monate die Pauschalsumme von 42 ℳ (monatlich 6 ℳ) berechnet.

Für ein Pianino sind monatlich 10 ℳ, für ein Harmonium monatlich 5 ℳ Miethe zu bezahlen.

Das Reinigen der Leibwäsche wird eigens berechnet und außer dem Hause billig besorgt.

Frühstück (mit Café und 2 Broden zu 20 Pf.), Mittagessen (Brod, Suppe und zwei Platten Fleisch mit Gemüse zu 75 Pf.) und Abendtisch (Brod, Suppe und Fleisch mit Gemüse zu 55 Pf.) können im Hause verabreicht werden. Ein schöner Speisesaal bietet außer der Annehmlichkeit des gemeinsamen Tisches noch Gelegenheit zu Lectüre und Unterhaltung.

Ein großer Obst- und Ziergarten befindet sich unmittelbar am Hause; ebenso ein geräumiger Musik- und Bibliothekssaal mit Flügel, Harmonium und Streichquartett, sowie ein eigenes Zimmer mit Orgel zu zwei Manualen und Pedal.

Für die Benützung dieser drei genannten Lokale, Beheizung und Einrichtung derselben, sowie für den Unterricht in den angeführten Lehrfächern ist die Summe von 15 ℳ monatlich angesetzt.

Eine Zusammenstellung der nothwendigen Auslagen ergibt demnach im höchsten Falle monatlich eine Auslage von circa 100 Mark.

Eigene Violinstunden werden auf's billigste berechnet.

Früheres Eintreten oder längeres Verweilen der inscribirten oder aufgenommenen HH. Eleven im Hause der Kirchenmusikschule zum Zwecke von Privatstudien kann unter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den nämlichen Bedingungen stattfinden; der monatliche Beitrag für die Unterrichtskasse wird in diesem Falle nicht erhoben.

Mehr als zwölf Eleven werden zum Kurse nicht zugelassen; für diejenigen Herren, welche nicht in der Kirchenmusik-Schule wohnen können oder wollen, wird man bemüht sein, in der Nähe passendes Unterkommen zu annähernd gleich billigen Preisen ausfindig zu machen.

V. Aufnahmebedingungen.

1) Charakter und Tendenz der Kirchenmusik-Schule in Regensburg fordern bei den Besuchern derselben entschieden römisch-katholische Gesinnung, gewissenhafte Beobachtung der göttlichen und kirchlichen Gebote, und setzen neben wissenschaftlichem Streben einen streng sittlichen untadelhaften Lebenswandel voraus. Daher soll bei der Anmeldung für die Aufnahme ein Zeugniß des kathol. Pfarramtes über diese Punkte beigebracht werden.
2) Ein Taufzeugniß, oder wenigstens Angabe von Jahr und Tag der Geburt ist erwünscht, da jeder Aufzunehmende das 18. Lebensjahr überschritten haben soll.
3) Zeugnisse über genügende musikalische Vorbildung, besonders theoretische und praktische Kenntniß der Harmonielehre, sind womöglich vom Diözesanpräses zu contrasigniren; aber auch schriftliche Arbeiten und Kompositionsversuche werden als Zeugnisse angenommen.

   Der Grad der Vorkenntnisse und des Privatfleißes hängt erfahrungsgemäß mit dem Erfolg des siebenmonatlichen ausschließlichen Kirchenmusikstudiums zusammen.
4) Die Anmeldungen für die Aufnahme können zu jeder Zeit stattfinden; es ist jedoch wünschenswerth, daß dieselben einen Monat vor Beginn des Kurses, also bis 1. Dez. einlaufen. Sie sind zu adressiren: An die Vorstandschaft der Kirchenmusik-Schule in Regensburg, Reichsstraße, L 76.
5) Am Schlusse des Kurses werden den Herren, welche den Kurs vollenden, Frequenzzeugnisse ausgestellt, in denen die Lehrer der einzelnen Fächer ihre Bemerkungen über Aufmerksamkeit, Fleiß und Erfolg beim Unterrichte einzeichnen.

   Die Kirchenmusik-Schule kann keine Garantie für Anstellung oder Verwendung der HH. Eleven übernehmen.
6) Das Lehrercollegium hat Haus-Statuten entworfen und approbirt, deren Beobachtung die HH. Eleven als Ehrensache betrachten werden.

   Dieselben werden vom Lehrercollegium, das aus sich die Vorstandschaft gewählt hat und in Hauptfragen stets gemeinsam entscheidet, mit Entschiedenheit aufrecht erhalten werden.
7) Diejenigen Herren, welche sich zum Eintritt in die Kirchenmusik-Schule melden, wollen zugleich beifügen, ob sie Wohnung oder Kost innerhalb oder außerhalb der Schule wünschen, und eventuell bestimmen, welche Zimmer, Instrumente oder Verköstigung genehm ist.

Freunde und Gönner der Kirchenmusik-Schule in Regensburg sind gebeten, diesem Prospekte in ihren Kreisen Verbreitung zu erwirken. Exemplare dieses Prospektes stehen in beliebiger Anzahl gratis zur Verfügung.

Regensburg, Juli 1886.

Die Vorstandschaft der Kirchenmusik-Schule
z. V. Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Depôt für amerikanische Harmonium

bei

Jos. Renner (Petersthor) in Regensburg

zum Besten der Kirchenmusikschule dahier.

Die Abbildungen dieser seit 11 Jahren über ganz Deutschland und Oesterreich verbreiteten Instrumente bleiben in dieser Anzeige fort, und können in den früheren Jahrgängen des Cäc.-Kalenders eingesehen werden. Illustrirte Preislisten werden auf Verlangen in beliebiger Anzahl gratis versendet.

I. Preisliste der Harmonium von Peloubet & Comp. in New-York.

Nr. 1. (1) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 1 Knieschwelle (crescendo), fünf Register. ℳ 280.

Nr. 2. (7) 1 Reihe Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (cresc. u. pleno), 5 Reg., darunter 2 mechanische Kopelzüge, sowie Diapason, Clarinet, Dulciana. ℳ 300.

Nr. 3. (3) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen (crescendo u. pleno) und 8 Register. ℳ 320.

Nr. 8. (16) 2 Reihen Zungen zu 5 Oct., 2 Knieschwellen, 9 Reg.: Diapason, Viola, Principal, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Oct. celeste und Forte mechan. ℳ 360.

Nr. 10. (21) 1⅜ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen, 10 Register: Diapason, Viola, Subbaß, Clarinet sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Bourdon, Voix cel., Oct. Copel und Forte sind mechan. ℳ 410.

Nr. 18. (39) 2 Reihen Zungen zu 5 Okt., 2 Knieschwellen und 11 Register: Diapason, Viola, Cor anglais, Flute sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, vox humana, Octavkopel, voix cel. und Diaforte mechanisch. ℳ 480.

Nr. 22. (47) 3 Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Subbaß, 2 Knieschwellen und 14 Register: Diapason, Viola, cor anglais, Flute, Trompet, Clarinet, Subbaß sind klingend, Gamba, Viol d'amour, Cello, Octavcopel, Vox hum., voix cel., Diaforte mechan. ℳ 600.

Nr. 29 ohne Aufsatz; im Werk wie Nr. 22. (47), aber mit noch kräftigerem Ton. ℳ 600.

II. Dominion-Cabinetorgeln.

1) Styl F Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 4 Oktaven, 1 Knieschwelle, 1 Register Tremulo. ℳ 220.

2) Styl G Villa Gem 1 Reihe Zungen zu 5 Okt., 1 Knieschwelle, 3 Reg. ℳ 260.

Mit Aufsatz.

3) Styl B Villa Gem 2 Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen, 10 Register incl. 2 Kopelzügen, mechan. Subbaß und Treble (mit besonders kräftigem Orgelton). ℳ 400.

4) Styl 12, 2⅜ Reihen Zungen zu 5 Oktaven, 2 Knieschwellen und 8 Register, besonders schöne Ausstattung. (Schöner Orgelton.) ℳ 520.

5) Styl 17, 2⅜ Reihen Zungen zu 5 Oktaven u. 1 Reihe Zungen zu 1 Okt. Subbaß (16'), 2 Knieschwellen u. 10 Register. (Schöner Orgelton.) ℳ 630.

6) Styl 88, 1½ Reihe Zungen, 7 Register. ℳ 350.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Dominion-Combinationsorgeln

mit besonders kräftigem Ton und 16′ Baß.

Ohne Aufsatz.

Nr. 7 (46) $2^{9}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 12 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Sub-Baß sind klingend, — Vox celeste Forte, Dulcet, Octavenkopel, Vox humana mechan. ℳ 800.

Nr. 8 (47) $3^{9}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Octaven und 1 Octave Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 14 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Cello, Piccolo, Vox celeste, Sub-Baß sind klingend, — Flute d'amour, Dulcet, Cremona, Oct. Kopel, Vox hum., Forte mechan. — Extra-Hebel an der Seite zum Windmachen! ℳ 900.

Nr. 9 (48) $4^{9}/_{15}$ Reihen Zungen zu 5 Oct. und 1 Oct. Sub-Baß, zwei Knieschwellen, 16 Register: Diapason, Melodia, Viola, Prinzipal, Flute d'amour, Cello, Piccolo, Aeoline, Sub-Baß sind klingend, — Forte, Flugle Horn, Dulcet, Cremona, Oct.-Kopel, Vox hum. & Vox celeste mechan. — Extra-Hebel an der Seite zum Windmachen! ℳ 1000.

Dieselbe Nr. 9 (48) in prachtvoller Ausstattung mit Aufsatz. ℳ 1100.

Nach eigener Erfahrung und aus den verschiedensten Zuschriften sind wir zur Überzeugung gekommen, daß die unter I und II aufgeführten Harmonium und die Dominion-Cabinet-Orgeln für Zimmer und Salon besonders angenehm und passend sind, die unter III angegebenen Dominion-Combinations-Orgeln aber für kleinere Kirchen, Concertsäle, Begleitung von Chormassen u. s. w. wegen der stärkeren Intonation und ihrer glanzvollen Wirkung ausgezeichnete Dienste leisten.

Die Dominionorgeln Nr. 9 (48) und 47, 48 stehen in der Wirklichkeit denen von Peloubet-Pelton nicht nach, ja sie sind wegen größerer Tonfülle in ihrem inneren Mechanismus noch kräftiger gebaut. Wir empfehlen demnach die erprobten acht Numern von Peloubet-Pelton und sechs Numern von Dominion zu Privatgebrauch, die vier Numern der Dominion-Combinations-Orgeln als provisorischen Ersatz für Pfeifenorgeln in Kapellen und ärmeren kleinen Kirchen.

Bestellungen auf die Instrumente werden bis **Bahnhof Regensburg franco** geliefert; wenn aber der Bestellort näher an Hamburg liegt oder die verlangte Numer momentan nicht auf Lager ist, von Hamburg aus nach vorhergehender genauester Prüfung expedirt. Im letzten Falle kann der geehrte Empfänger 10 ℳ. seiner Portoauslagen von den obigen Preisen abziehen.

Preislisten nebst „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung der Instrumente" werden auf Wunsch gratis versendet.

Da in den Preisen **nur 5% Provision zu Gunsten der Kirchenmusikschule** miteingeschlossen sind, so kann eine eventuelle Ratenzahlung **nicht über 3 Monate** nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantirt wird. Unbekannte oder durch Bekannte nicht empfohlene Persönlichkeiten wollen der Bestellung Referenzen oder mindestens ein Drittel der Kaufsumme beilegen.

Für Oesterreich, Schweiz, Holland und Luxemburg gelten die gleichen Preise. Da jedoch gütige Bestellungen nach diesen Ländern in jedem Falle vom Freihafen Hamburg aus als Transitgut behandelt werden, so dürfen die Auslagen, welche der Empfänger für Zoll zu machen hat, von den in der Preisliste aufgeführten Preisen abgezogen werden. —

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Nov. 1886.

Jos. Renner, II. Diözesanpräses
(Petersthor).

Attest. Der Unterzeichnete bescheinigt hiemit dankbarst den Empfang von 493 ℳ 50 ₰, d. h. den 5% Reinertrag aus der Summe von 9870 ℳ, welche durch die gütigen Bemühungen des Herrn Renner für verkaufte Harmonium zum Besten der hiesigen Kirchenmusikschule vom 1. Okt. 1885 bis 1. Okt. 1886 an den Unterzeichneten baar ausbezahlt worden sind.

Regensburg, 1. Okt. 1886.

Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalender-Notizen für das Jahr 1887.

Das Jahr 1887 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeit- und Festrechnung.

Die goldene Zahl ist = 7, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = VI, die Sonnenzirkelzahl = 20, der Römer Zinszahl oder Indictio = 15, der Sonntagsbuchstabe = B. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 6. Febr., Aschermittwoch am 23. Febr., Ostervollmond am 8. April, Osterfest am 10. April, Kreuzwochensonntag am 15. Mai, Himmelfahrt Christi am 19. Mai, Pfingstsonntag am 29. Mai, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 5. Juni, Fronleichnamsfest am 9. Juni, und der 1. Adventsonntag am 27. November.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1886/87 beginnt im Jahre 1886 am 21. Dez. Abends 10 Uhr 14 M. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1887 Nachts 10 Uhr 57 M. Der Sommer fängt am 21. Juni Abends 7 Uhr 10 M. an. Die Hundstage beginnen am 23. Juli früh 6 Uhr 6 M. und enden am 23. August Nachm. 12 Uhr 46 M. Der Herbst beginnt am 23. Sept. Vorm. 9 Uhr 46 Min. Der Winter für 1887/88 tritt am 22. Dez. früh 3 Uhr 57 Minuten ein.

Sonnen- und Mond-Finsternisse.

Im Jahre 1887 werden zwei Sonnen- und zwei Mond-Finsternisse stattfinden und wird in unserer Gegend die zweite Monds- und theilweise die zweite Sonnenfinsterniß sichtbar sein.

Die erste Mondsfinsterniß am 8. Febr. ist eine partielle,, beginnt 10 Uhr Vorm. mittl. Münchn. Zeit und endet 12 Uhr 17 Min. Nachm. Die Größe der Verfinsterung beträgt 0.435 des Monddurchmessers. Die Finsterniß ist sichtbar in Amerika, im großen Ocean, in Australien und an der Ostküste Asiens.

Die erste Sonnenfinsterniß ist eine ringförmige, beginnt auf der Erde überhaupt am 22. Februar Abends 7 Uhr 13 Min. wahre Münchn. Zeit in 164° 24′ östl. L. v. Gr. und 37° 26′ südl. Br. und endet am 23. Febr. 58 Min. nach Mitternacht in 269° 4′ östl. L. v. Gr. und 6° 46′ südl. Br. Diese Finsterniß wird hauptsächlich in der südl. Hälfte des großen Oceans und theilweise im östl. Australien und westl. Südamerika sichtbar sein.

Die zweite Mondsfinsterniß am 3. August ist eine partielle. Sie beginnt 8 Uhr 21 Min. Abends mittl. Münchn. Z. und endet 10 Uhr 49 Min. Die Mitte der Finsterniß, deren Größe 0·423 des Mond-Durchmessers beträgt, findet 9 Uhr 35 Min. Abends statt. Die Finsterniß ist in Australien, in der westlichen Hälfte Asiens, in Europa, Afrika und im atlantischen Ocean sichtbar.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 19. August ist eine totale. Sie beginnt auf der Erde überhaupt 3 Uhr 48 Min. früh wahre Münchn. Zeit in 33° 27′ östl. L. v. Gr. und 37° 11′ nördl. Br. und endet 8 Uhr 42 Min. Morg. in 154° 12′ östl. L. v. Gr. und 9° 41′ nördl. Br. Die totale Finsterniß beginnt überhaupt 4 Uhr 54 M. früh in 10° 3′ östl. L. v. Gr. und 51° 59′ nördl. Br. und endet 7 35 M. in 174° 18′ östl. L. v. Gr. und 24° 52′ nördl. Br. Die centrale Finsterniß im wahren Mittage findet statt 5 Uhr 58 M. wahre Münchn. Zeit in 102° 1′ östl. L. v. Gr. und 24° 52′ nördl. Br. Die Finsterniß wird hauptsächlich in Asien, mit Ausschluß von Hinter- und Vorderindien und dem südl. Arabien und theilweise im östl. Europa sichtbar sein. In Deutschland beginnt die Finsterniß durchweg vor Sonnenaufgang; auf der Linie Wilhelmshafen, Nordhausen, Passau findet bei Sonnenaufgang die Mitte der Finsterniß statt. Für München ergibt sich 5 Uhr 3 M. als größte Phasen-, 5 Uhr 58 M. als Austrittszeit der Finsterniß.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Erstes Viertel den 2. Nachm. 1 Uhr 7 M. — Vollmond den 9. Nachts 11 Uhr 19 Min. — Letztes Viertel den 16. Nachm. 4 Uhr 9 Min. — Neumond den 24. früh 3 Uhr 48 Min.

Februar. Erstes Viertel den 1. Vorm. 9 Uhr 13 M. — Vollmond den 8. Vorm. 11 Uhr 1 Min. mit einer unsichtbaren Mondsfinsterniß. — Letztes Viertel den 15. früh 2 Uhr 19 Min. — Neumond den 22. Nachts 10 Uhr 27 M. mit einer unsichtbaren Sonnenfinsterniß.

März. Erstes Viertel den 3. früh 1 Uhr 54 Min. — Vollmond den 9. Abends 9 Uhr 20 M. — Letztes Viertel den 16. Nachm. 2 Uhr 29 M. — Neumond den 24. Nachm. 4 Uhr 56 Min.

April. Erstes Viertel den 1. Nachm. 2 Uhr 39 M. — Vollmond den 8. Morg. 6 Uhr 25 Min. — Letztes Viertel den 15. früh 4 Uhr 50 M. — Neumond den 23. Vorm. 9 Uhr 40 M. — Erstes Viertel den 30. Nachts 11 U. 47 Min.

Mai. Vollmond den 7. Nachm. 2 Uhr 48 Min. — Letztes Viertel den 14. Abends 9 Uhr 4 M. — Neumond den 22. Nachts 11 Uhr 52 Min. — Erstes Viertel den 30. früh 6 Uhr 6 Min.

Juni. Vollmond den 5. Nachts 11 Uhr 25 Min. — Letztes Viertel den 13. Nachm. 2 Uhr 21 Min. — Neumond den 21. Vorm. 11 Uhr 39 Min. — Erstes Viertel den 28. Vorm. 10 Uhr 48 Min.

Juli. Vollmond den 5. Vorm. 9 Uhr 21 M. — Letztes Viertel den 13. Morg. 7 Uhr 44 M. — Neumond den 20. Abends 9 Uhr 37 M. — Erstes Viertel den 27. Nachm. 3 Uhr 17 Min.

August. Vollmond den 3. Abends 9 Uhr 27 Min. — Letztes Viertel den 12. Nachts 12 Uhr 24 Min. — Neumond den 19. Morg. 6 Uhr 25 M. — Erstes Viertel den 25. Abends 9 Uhr 8 M.

September. Vollmond den 2. Vorm. 11 Uhr 59 M. — Letztes Viertel den 10. Nachm. 3 Uhr 50 Min. — Neumond den 17. Nachm. 2 Uhr 46 Min. — Erstes Viertel den 24. früh 5 Uhr 50 M.

Oktober. Vollmond den 2. früh 4 Uhr 34 Min. — Letztes Viertel den 10. früh 5 Uhr 44 M. — Neumond den 16. Nachts 11 Uhr 22 M. — Erstes Viertel den 23. Abends 6 Uhr 32 M. — Vollmond den 31. Nachts 10 Uhr 17 Min.

November. Letztes Viertel den 8. Abends 5 Uhr 49 Min. — Neumond den 15. Morg. 8 Uhr 55 Min. — Erstes Viertel den 22. Vorm. 11 Uhr 30 Min. — Vollmond den 30. 4 Uhr 7 Min.

Dezember. Letztes Viertel den 8. früh 3 Uhr 57 M. — Neumond den 14. Abends 8 Uhr 8 Min. — Erstes Viertel den 22. Morg. 7 Uhr 48 M. — Vollmond den 30. Vorm. 9 Uhr 1 Min.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl.	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1887	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.
1888	14. Febr.	1. April	20. Mai	3. Dezbr.
1889	6. März	21. April	9. Juni	1. Dezbr.
1890	19. Febr.	6. April	25. Mai	30. Nov.
1891	11. Febr.	29. März	17. Mai	29. Nov.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1893	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.
1894	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1895	27. Febr.	14. April	2. Juni	1. Dezbr.
1896	19. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.

Beilage zu Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch (XII. Jahrg. des Cäcilien-Kalender.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalendarium für das Jahr 1887. I. Semester.

Januar.			Februar.			März.			Notizen.
1	S	Neujahr. Jesus.	1	D	Ignatius, B. ☽	1	D	Suitbert. Eudoxia.	
2	S	Makarius, E. ☽	2	M	Mariä Lichtm.	2	M	† Quat. Simplic.	
3	M	Genovefa, Jungfr.	3	D	Blasius, B.	3	D	Kunigunde, K. ☽	
4	D	Rigobert. Dafrosa.	4	F	Andreas C. Veron.	4	F	† Kasimir. Lucius.	
5	M	Telesphorus.	5	S	Agatha, J. u. M.	5	S	† Friedrich. Phok.	
6	D	Hl. drei Könige.							
7	F	Valentin. Luzian.	6	S	Titus. Dorothea.	6	S	Coletta. Fridolin.	
8	S	Erhard. Severin.	7	M	Romuald. Rich.	7	M	Thomas v. Aquin.	
			8	D	Joh. v. Matha. ☉	8	D	Johann v. Gott.	
9	S	Julian u. Basil. ☉	9	M	Cyrill. Apollonia.	9	M	Franziska R. ☉	
10	M	Agathon, Papst.	10	D	Scholastika, J.	10	D	Vierzig Ritter.	
11	D	Hyginus. Theodos.	11	F	Jonas. Adolf.	11	F	Sophronius.	
12	M	Probus. Arkadius.	12	S	Eulalia. Gaudent.	12	S	Gregor d. Gr.	
13	D	Leontius. Glaph.							
14	F	Hilari. Felix v. N.	13	S	Benignus. Kath.	13	S	Roderich. Euphras.	
15	S	Paulus. Maurus.	14	M	Valentinus.	14	M	Mathildis. Kais.	
			15	D	Faustinus, M. ☾	15	D	Longinus, M.	
16	S	Namen Jesu. ☾	16	M	Onesimus. Porph.	16	M	Mittf. Herib. ☾	
17	M	Antonius. Sulp.	17	D	Theodul. Fintan.	17	D	Patrizius, B.	
18	D	Petri Stuhlf. z. R.	18	F	Simeon, B.	18	F	Cyrill. v. Jerus.	
19	M	Kanut, K. u. M.	19	S	Conrad. Mansuet.	19	S	Josef, Nhrv. J.	
20	D	Fabian u. Sebast.							
21	F	Agnes. Meinrad.	20	S	Nilus u. Zenobia.	20	S	Cuthbert. Wolfr.	
22	S	Vincenz. Anastas.	21	M	Eleonora. Sever.	21	M	Benedikt, Ordst.	
			22	D	Fastnacht. Pet. ☉	22	D	Benven. Nicolaus.	
23	S	Mariä Vermhlg.	23	M	† Aschrm. Petr. D.	23	M	Victorian u. s. Gf	
24	M	Timotheus, B. ☉	24	D	Mathias, Apostel.	24	D	Gabr. Simeon. ☉	
25	D	Pauli Bekehrung.	25	F	Walburga, J.	25	F	Mariä Verkdg.	
26	M	Polykarp, B.	26	S	Mechtild. Edigna.	26	S	Ludgerus. Eman.	
27	D	Johann Chrysost.							
28	F	Karl d. G. Leonid.	27	S	Leander, Bischof.	27	S	Philetus u. Lydia.	
29	S	Franz v. Sales.	28	M	Rufin. u. Theophil.	28	M	Guntram. Castor.	
						29	D	Ludolph. Eustasius.	
30	S	Martina, J. u. M.				30	M	Quirinus.	
31	M	Petrus Nolaskus.				31	D	Benjam. Balbin.	

April.			Mai.			Juni.			
1	F	7 Schmrz. Mar. ☽	1	S	Jos. Schutzfest.	1	M	† Quat. Pamph.	
2	S	Franz v. Paula.	2	M	Athanasius, Krchl.	2	D	Erasmus. Petrus.	
			3	D	Hl. † Auffindung.	3	F	† Clotilde. Oliva.	
3	S	Palmf. Agape.	4	M	Monika. Florian.	4	S	† Franz Caracciol.	
4	M	Isidor, B.	5	D	Pius V., Papst.				
5	D	Vincenz Ferrerius.	6	F	Johann v. Lat.	5	S	Hl. Dreifaltig. ☉	
6	M	Celsus. Diogenes.	7	S	Stanislaus. ☉	6	M	Norbertus, Erzb.	
7	D	† Gründ. Herm. J.				7	D	Robert, Abt.	
8	F	† Charf. Walt. ☉	8	S	Michael's Ersch.	8	M	Medardus, M.	
9	S	† Charf. Maria Kl.	9	M	Gregor v. Naz.	9	D	Frohnleichnsf.	
			10	D	Antonin. Gord.	10	F	Margareth, K.	
10	S	Hl. Osterf. Ezech.	11	M	Mamertus, B.	11	S	Barnabas, Ap.	
11	M	Osterm. Leo d. Gr.	12	D	Pancratius, M.				
12	D	Constantin. Zeno.	13	F	Servatius, B.	12	S	Johannes Fak.	
13	M	Hermenegildis.	14	S	Bonifazius, M. ☾	13	M	Antonius v. P. ☾	
14	D	Justin. Tiburtius.				14	D	Basilius d. Gr.	
15	F	Victorin. Crsc. ☾	15	S	Torquat. Dympn.	15	M	Vitus. Modestus.	
16	S	Lambert, B.	16	M	Bittag Johann v. N.	16	D	Benno. Luitgardis.	
			17	D	Paschal. Bayl.	17	F	Herz Jesuf. Gund.	
17	S	Anicet. Rudolf.	18	M	Venanz. Erich.	18	S	Marcus u. Marc.	
18	M	Apollonius. Amad.	19	D	Christi Himmlf.				
19	D	Expedit. Emma.	20	F	Bernardin v. S.	19	S	Juliana Falcon.	
20	M	Hildegund. Wiho.	21	S	Hospit. Ehrenfried.	20	M	Silverius, P.	
21	D	Anselm., Erzb.				21	D	Aloysius. ☉	
22	F	Speerf. Soter.	22	S	Emil. Rita. ☉	22	M	Paulinus. Eberh.	
23	S	Georgius, M. ☉	23	M	Desiderius, B. M.	23	D	† Edeltrude, Äbt.	
			24	D	Maria Hilf. Joh.	24	F	Joh. der Täufer.	
24	S	Fidelis v. Sigm.	25	M	Gregor VII., P.	25	S	Wilhelm. Prosp.	
25	M	Marcus, Ev.	26	D	Philippus Neri.				
26	D	Mar. v. g. R. Clet.	27	F	Magdalena. Beda.	26	S	Johann u. Paul.	
27	M	Petrus Can. Zitta.	28	S	† Augustin v. C.	27	M	Ladislaus, K. v. U.	
28	D	Paul v. K. Vitalis.				28	D	† Leo II., P. ☽	
29	F	Petrus, Mart.	29	S	Hl. Pfingstfest.	29	M	Peter u. Paul.	
30	S	Katharina v. S. ☽	30	M	Pfingstm. ☽	30	D	Pauli Gedächtniß.	
			31	D	Angela. Petronill.				

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalendarium für das Jahr 1887. II. Semester.

Juli.			August.			September.			Notizen.
1	F	Theobald, Einf.	1	M	Petri-Kettenfeier.	1	D	Aegidius. 12 Brüd.	
2	S	Mariä Heimſuch.	2	D	Alphons M. v. Lig	2	F	Stephan, K. ⊙	
3	S	**Hl. Blutf. Evlog.**	3	M	Steph. Rel. Auff. ⊙	3	S	Aigulph. Degenh.	
4	M	Ulrich. Flavian.	4	D	Dominicus, Ordſt.	4	S	**Schutzengelfeſt.**	
5	D	Cyrill. u. Meth. ⊙	5	F	Mariä Schnee.	5	M	Laurentius Juſtin.	
6	M	Iſaias. Goar.	6	S	Verklär. Chriſti.	6	D	Magnus, A.	
7	D	Willibald, B.	7	S	Port. Abl. Cajetan.	7	M	Regina, J. M.	
8	F	Kilianus, Biſch.	8	M	Cyriakus, Martyr.	8	D	Mariä Geburt.	
9	S	Veronika Anatolia.	9	D	Romanus, Mart.	9	F	Doroth. u. Gorg.	
10	S	7 Brüder, M.	10	M	Laurentius, M.	10	S	Nikolaus v. Tol. ☾	
11	M	Pius I., Papſt.	11	D	Suſanna. Phil.	11	S	Mar. Nam. Aemil.	
12	D	Johann Gualbert.	12	F	Klara, J. u. A. ☾	12	M	Guido v. Brab.	
13	M	Anakletus, P. ☾	13	S	† Hippolyt.	13	D	Rothburga. Amat.	
14	D	Bonaventura, B.	14	S	Euſebius, Bek.	14	M	Heil. † Erhöhung.	
15	F	Heinrich II.	15	M	Mariä Himmlf.	15	D	Nikomedes, M.	
16	S	Maria v. B. C.	16	D	Hyacinth. Rochus.	16	F	Cornelius, Papſt.	
17	S	Scapulierf. Alex.	17	M	Amor. Relindis.	17	S	Hildegard. ●	
18	M	Camillus. Friedr.	18	D	Agapitus. Helena.	18	S	7 Schmerz. Mariä.	
19	D	Vinzenz v. Paul.	19	F	Sebald. Ludwig. ●	19	M	Januarius, B.	
20	M	Margaretha, J. ●	20	S	Bernhrd. Samuel.	20	D	Euſtachius.	
21	D	Praxedes. Daniel.	21	S	Joach. Johanna F.	21	M	† Quat. Matth.	
22	F	Maria Magdalen.	22	M	Symphor. Epictet.	22	D	Moriz. Emmeram.	
23	S	Apollinaris, Biſch.	23	D	Philipp Benitius.	23	F	† Linus. Thekla.	
24	S	Chriſtina, J. u. M.	24	M	Bartholomäus.	24	S	† Rupert. Ger. ☽	
25	M	Jakob d. Aelt., A.	25	D	Ludwig, K. ☽	25	S	Pacificus. Cleoph.	
26	D	Anna, Mutt. Mar.	26	F	Zephyrin. Abund	26	M	Cyprian. Juſtina.	
27	M	Pantaleon. ☽	27	S	Joſeph v. Calaſ.	27	D	Kosmas u. Dam.	
28	D	Nazarius u. Celſ.	28	S	Herz Mariäfeſt.	28	M	Wenzeslaus. Liob.	
29	F	Martha, Jungfr.	29	M	Johannes Enthpt.	29	D	Michael, Erzengel.	
30	S	Abdon u. Senn.	30	D	Roſa von Lima.	30	F	Hieronymus. Urſ.	
31	S	Ignatius v. Lojola.	31	M	Raymund. Nonn.				

Oktober.			November.			Dezember.		
1	S	Remigius. B.	1	D	Allerheiligen.	1	D	Eligius. Natalia.
2	S	Roſenkranzf. ⊙	2	M	Allerſeelen.	2	F	† Bibiana, J.
3	M	Candidus. Ewald.	3	D	Hubert. Ida.	3	D	Franz Xaver.
4	D	Franz Seraph.	4	F	Karl Borromäus.	4	S	Petrus Chryſolog.
5	M	Placidus u. ſ. G.	5	S	Zacharias, P.	5	M	Sabbas, Abt.
6	D	Bruno, O.-St.	6	S	Leonard, M.	6	D	Nicolaus, B.
7	F	Sergius u. Bacch.	7	M	Engelbert, Erzb.	7	M	† Ambroſius, B.
8	S	Brigitta, Wittwe.	8	D	4 gekr. Mart. ☾	8	D	Mariä Empf. ☾
9	S	Dionyſius, B. u. P.	9	M	Theodor, Mart.	9	F	† Leocadia, J. u. M.
10	M	Franz v. Borg. ☾	10	D	Andreas Avellin.	10	S	Melchiades, P.
11	D	Gummar. Firmin.	11	F	Martin, B.	11	S	Damaſus, P.
12	M	Maximilian, B.	12	S	Martin, Papſt.	12	M	Syneſius, M.
13	D	Eduard. Kg.	13	S	M. Schutzf. Didak.	13	D	Lucia. Ottilia.
14	F	Callixtus, Papſt.	14	M	Joſaph. Eliſabeth.	14	M	† Quat. Spirid. ●
15	S	Thereſia, Jgfr.	15	D	Gertr. Leopold. ●	15	D	Chriſtiana. Fort.
16	S	**Kirchweihfeſt.** ●	16	M	Edmund. Othmar.	16	F	† Euſebius. Adelh.
17	M	Hedwig. Florent.	17	D	Gregor, Wunderth.	17	S	† Lazarus.
18	D	Lukas, Evang.	18	F	Odo. Auda. Oſias.	18	S	Gratian. Wunib.
19	M	Petrus v. Alcant.	19	S	Eliſabeth, W.	19	M	Adjutus. Fauſta.
20	D	Johannes Cant.	20	S	Felix v. Valois.	20	D	Liberatus u. Baj.
21	F	Urſula, J. u. M.	21	M	Mariä Opferung.	21	M	† Thomas, Apſt.
22	S	Cordula. Salome.	22	D	Cäcilia, J. u. M. ☽	22	D	Demetrius. ☽
23	S	Johann Capiſt. ☽	23	M	Clemens, P. u. M.	23	F	† Victoria, J.
24	M	Raphael, Erzeng.	24	D	Joh. v. Kr. Chryſ.	24	S	† Adam und Eva.
25	D	Chryſanth. u. Dor.	25	F	Katharina, J.	25	S	Hl. Chriſttag.
26	M	Evariſtus. Bernw.	26	S	Petr. v. A. Conrad.	26	M	Stephan. Diac.
27	D	Capitolina.	27	S	Advent. Virgil.	27	D	Johannes, A. u. E.
28	F	Simon u. Juda.	28	M	Hortulan. Soſth.	28	M	Unſchuld. Kinder.
29	S	Ermelinde. Euſeb.	29	D	Saturnin, B.	29	D	Thomas, Erzb.
30	S	Lukanus. Eutrop.	30	M	† Andreas, Ap. ⊙	30	F	Rainer. Liber. ●
31	M	† Wolfgang, B. ⊙				31	S	Sylveſter, P.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wochen=Stundenplan.

Sonntag .....

Montag .....

Dienstag .....

Mittwoch .....

Donnerstag .....

Freitag .....

Samstag .....

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1886.

Erster Jahrgang.

Redigirt von Frz. Xav. Haberl

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Eilfter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorwort.

„Auf glückliches Wiedersehen im Jahre 1885“ lautete der Zuruf des Unterzeichneten im Vorworte zum Cäcilienkalender für 1885, nachdem angekündigt war, daß von 1886 ab aus dem Kalender ein „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ zum Besten der Kirchen-Musik-Schule in Regensburg geschaffen werden wolle.

Hier wären wir im neuen Gewande, und hoffen auf freundliche Aufnahme in den bisherigen Leserkreisen, obwohl die Unterhaltung in den Hintergrund tritt, ja ausschließlich dem Ernste und der Belehrung Platz gemacht hat. Wir hoffen es, gerade weil diese Abänderung vorgenommen wurde, und sind zufrieden, wenn unseren gemeinsamen Arbeiten das Zeugniß ausgestellt wird, daß wir nach Vervollkommnung streben, Neues bieten, und dennoch alte Wahrheiten nicht vergessen.

Eben weil das Jahrbuch kein „Kalender“[1]) mehr sein wollte, erscheint es im letzten Monate dieses Jahres, um noch vor Weihnachten oder zu Neujahr für längere Zeit ein Plätzchen auf dem Lesetische oder Studirpulte einzunehmen. Was im Vorworte zum C.-K. 1885 versprochen wurde, ist bei diesem 1. Jahrgang, soweit es der zugemessene Umfang gestattete, gehalten worden.

Den Anfang bildet als erstes Heft des Repertorium musicæ sacræ eine leichte, gefällige und musikalisch tüchtige Messe des Römers Joh. Franz Anerio, über den der Unterzeichnete zugleich im Jahrbuche eine auf neuen Quellen basirte biographische Studie verfaßte. Der unvergeßliche A. W. Ambros schreibt einmal: „Der Gehalt der Ilias bleibt derselbe, ob sie in Majuskeln oder in Cursivschrift, mit oder ohne Accentuirung aufgezeichnet vorliegt.“ Obwohl ich dringend wünschte, daß man die Alten in ihrem eigenthümlichen Gewande studiren möchte, so glaube ich keiner Inconsequenz beschuldigt werden zu können, wenn ich des guten Zweckes halber das unschuldige Mittel der „Cursivschrift“ statt der „Majuskeln“ für Chöre, welche keine Anleitung, Gelegenheit oder Zeit zu tieferem Eindringen in die älteren Tonwerke finden können, anwende, besonders bei Komponisten, die wie Franz Anerio bereits an der Grenzscheide des Stylwechsels stehen.[2])

Die Vortragsbezeichnungen sind äußerst sparsam angebracht, noch spärlicher die Tempoangaben; der musikalische Sinn muß das Seinige thun, wenn eine vernünftige Gesangsmethode ihn gehoben und geläutert hat.[3])

---

[1]) Für die Länder, in denen keine Stempelpflicht eingeführt ist, wird trotzdem ein kleines Calendarium auf vier Seiten als „Gratisgabe“ beigelegt.

[2]) Sämmtliche Hefte des Repertorium musicæ sacræ erscheinen nur in Partitur; der Preis ist so niedrig gestellt, daß vier Partituren nicht mehr kosten, als vier Einzelstimmen. Als 2. Heft ist unter der Presse eine lauretanische Litanei zu 7 und ein Salve Regina zu 4 Stimmen von Giov. Franc. Anerio; eine zwanglose Fortsetzung wird je nach der Aufnahme, welche diesen ersten Versuchen zu Theil werden wird, aus dem reichen Schatze älterer Kirchenmusik stattfinden können, und Motetten, Orgelsätze, Messen, Requiem u. s. w. in ähnlicher Schreibweise enthalten.

[3]) Einen ganz schreckhaften Angriff à la Don Quixote macht „der Verleger“ (P. Braun) auf dem Umschlage des 4. Bandes der „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche“ gegen die „Regensburger Tradition“. Der „Verleger“ meint: „Thatsache ist es, daß die Alten ihre Messen nicht so aufgeführt haben, wie die „Regensburger Tradition“ verlangt. Was hat man unter Regensburger Tradition zu verstehen? Doch nichts anderes, als wie sich die Herren Proske, Schrems, Mettenleiter den Vortrag dieser Werke nach ihrem subjectiven Geschmacke zurecht gerichtet haben. Tradition gibt es nur in Rom. Ambros erzählt, wie er dort eine Messe gehört hat ganz so, wie man sie in alter Zeit, unter Palestrina sang. Nur in Rom kann man von einer Tradition reden, da nur dort die alten Messen ununterbrochen aufgeführt wurden. Das ist in Regensburg nicht der Fall, darum gibt es dort keine Tradition, sondern nur subjective Anschauungen von Männern, die noch unter uns gelebt haben.“ Ich antworte dem Herrn Verleger kurz und höflich: Dr. Proske hörte die sixtinische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Den HH. Mitarbeitern, welche die beiden Theile[1]) des Jahrbuches durch ihre unentgeltlich überlassenen Beiträge zierten, spreche ich im Namen der „Musikschule" ein herzliches „Vergelt's Gott" aus; den Aufgaben, Zielen und Zwecken derselben behilflich und förderlich zu sein, lade ich hiemit neuerdings die alten Freunde ein, mit der Bitte, neue zu gewinnen.

Leider mußte ich die Referate und Kritiken über Werke und Schriften von Dr. M. Reiter, A. G. Ritter, Otto Wangemann, Ernst v. Werra u. A. die Geschichte des Orgelbaues, Orgelspieles u. s. w. betreffend für den nächsten Jahrgang zurücklegen. Auch die Besprechung der hervorragendsten musikalischen Zeitschriften mußte für diesesmal noch unterbleiben; ebenso auch die Zusammenstellung der musikalischen Literatur, welche zur Belehrung, Fortbildung, Unterhaltung und Uebung im Gesange, Clavier- und Violinspiel anzuregen und anzuleiten bestimmt war. Für die Zukunft sollen lieber Andere über die angedeuteten Puncte zu Worte gelassen, und weniger Platz für eigene Elaborate in Anspruch genommen werden.

Ich schließe mit der Einladung (Cäc.-Kalender 1885, S. 26): „Wenn der Eine oder Andere von Ihnen, m. H., in nächster Zeit, etwa aus Veranlassung des 25. Todesjahres von Dr. C. Proske (im Jahre 1886) die Bischofsstadt am Donaustrande besucht, so ist er in Lit. H $1^1/_2{}^b$ stets willkommener Gast, auch wenn er die Visite zu einer Visitation ausdehnt, um sich zu überzeugen, in welcher Weise die Gaben für die K. M. Schule verwendet worden sind." Wenn diesen Worten heute beigesetzt werden kann: Nicht nur in H $1^1/_2{}^b$, sondern auch an der Reichsstraße L 76 werden solche Besuche der K. M. Sch. (vom August 1886 angefangen) willkommen sein, so liegt die Erklärung für dieses neue Wachsthum in der alten Devise:

Regensburg, 8. December 1885.

Fr. X. Haberl.

Kapelle noch unter Baini im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrh., verkehrte persönlich mit ihm und lehrte Schrems, Mettenleiter und deren Nachfolger; in dieser römischen Tradition wurzelt auch die hiesige Kirchenmusikschule. Wo sind die Beweise für die Behauptung der „Thatsache", daß die Alten ihre Messen nicht so aufführten, wie man hier hört und lehrt? Das Zeugniß von Ambros hätte vielleicht Werth, wenn man die Theorie der Seelenwanderung gelten läßt, so daß der joviale und gelehrte Musikhistoriker im 16. Jahrhundert bereits unter den römischen Musikern wandelte, bei Palestrina Hausfreund war, den Proben und Aufführungen beiwohnte, bei seiner Wiedergeburt jedoch (am 17. November 1816), jedenfalls mehrere Jahre später, Herrn Braun ein Privatissimum über seine Erlebnisse im 16. Jahrhundert gab u. s. w. Wo steht diese merkwürdige Erzählung von Ambros-Braun? Wir haben diesem Verleger-Gallimathias bereits zu viel Raum geopfert, sind jedoch überglücklich, daß Herr Braun wenigstens für Rom noch an „Tradition" glaubt; dann kann sie auch für Regensburg und von Jenen, welche daselbst seit 50 Jahren hörten und lernten, in Anspruch genommen werden.

[1]) Das Personen- und Sachregister über die 10 Jahrgänge des Cäc.-Kal. verdankt die Redaction einem „stillen Verehrer der hl. Sache der K. M."; sie wünscht, daß derselbe einst mehr verlauten lassen werde. Zum „Jahrbuch" sollen alle zwei Jahre ähnliche Register publicirt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

a .

FRANC. XAV. HABERL.

Fasciculus I.

MISSA „BREVIS“

AD QUATUOR VOCES INAEQUALES

AUCTORE

JOANNE FRANCISCO ANERIO, ROMANO.

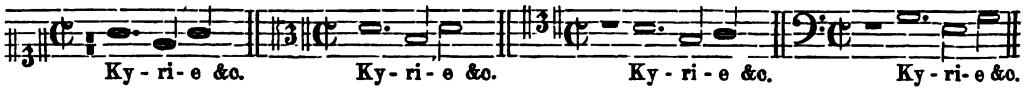
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Hanc Missam Joannis Francisci Anerii, Romani ex Codice manuscripto (olim Ecclesiae S. Spiritus in Sassia Romae, nunc inter meos libros) in partitionem redegi atque ad usum cantorum adhuc tironum in clavibus, signis et modis saeculi XVI. et XVII. ad hujus aetatis morem communem composui.

Dispositio exempli primi haec est:

Diese Messe des Römers Joh. Franz Anerio habe ich aus einem geschriebenen Foliobande meiner Bibliothek, welcher aus der Kirche des römischen Spitals S. Spirito in Sassia stammt, in Partitur gebracht, und für jene Chöre und Sänger, welche mit der Schreibweise des 16. und 17. Jahrhunderts in Bezug auf Schlüssel, Notation und Transposition zu wenig bekannt sind, in moderne Partitur umgeschrieben.

Das Original hat folgende Notationsweise:



Ex qua apparet hanc Missam super modum VIII. i. e. hypomixolydium esse compositam.

Die Messe ist im 8. (hypomixolydischen) Tone componirt, und wurde um einen Ton nach aufwärts transponirt. Vortrags- und Tempobezeichnungen sind von mir nur sehr sparsam angebracht worden. Besonderes Gewicht soll auf die Athem- und Absatzzeichen I ➝ gelegt werden. Ueber den Komponisten siehe „Kirchenmusikal. Jahrbuch“ 1886.

Ratisbonae 1. Oct. 1885.

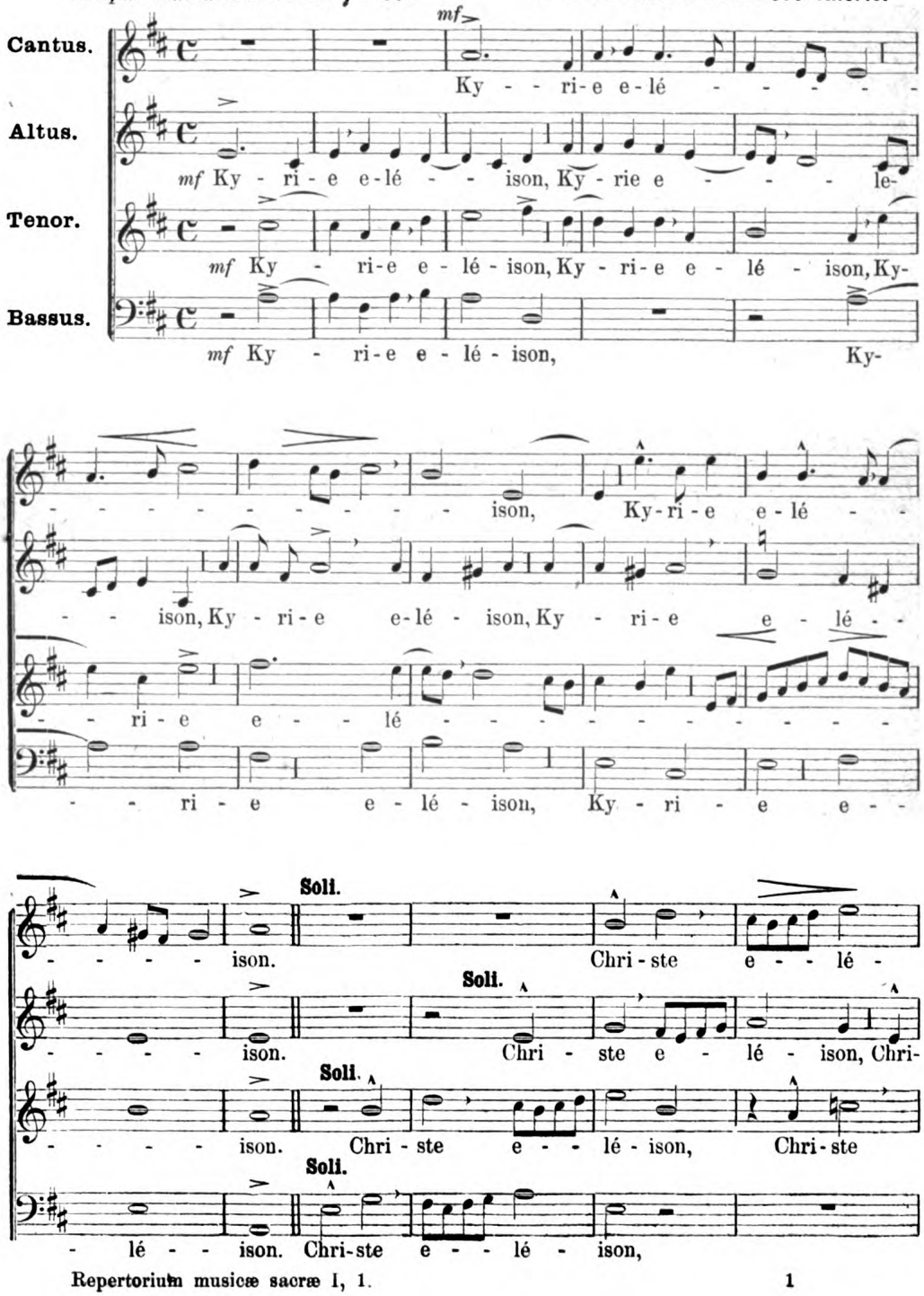
F. X. Haberl.

Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

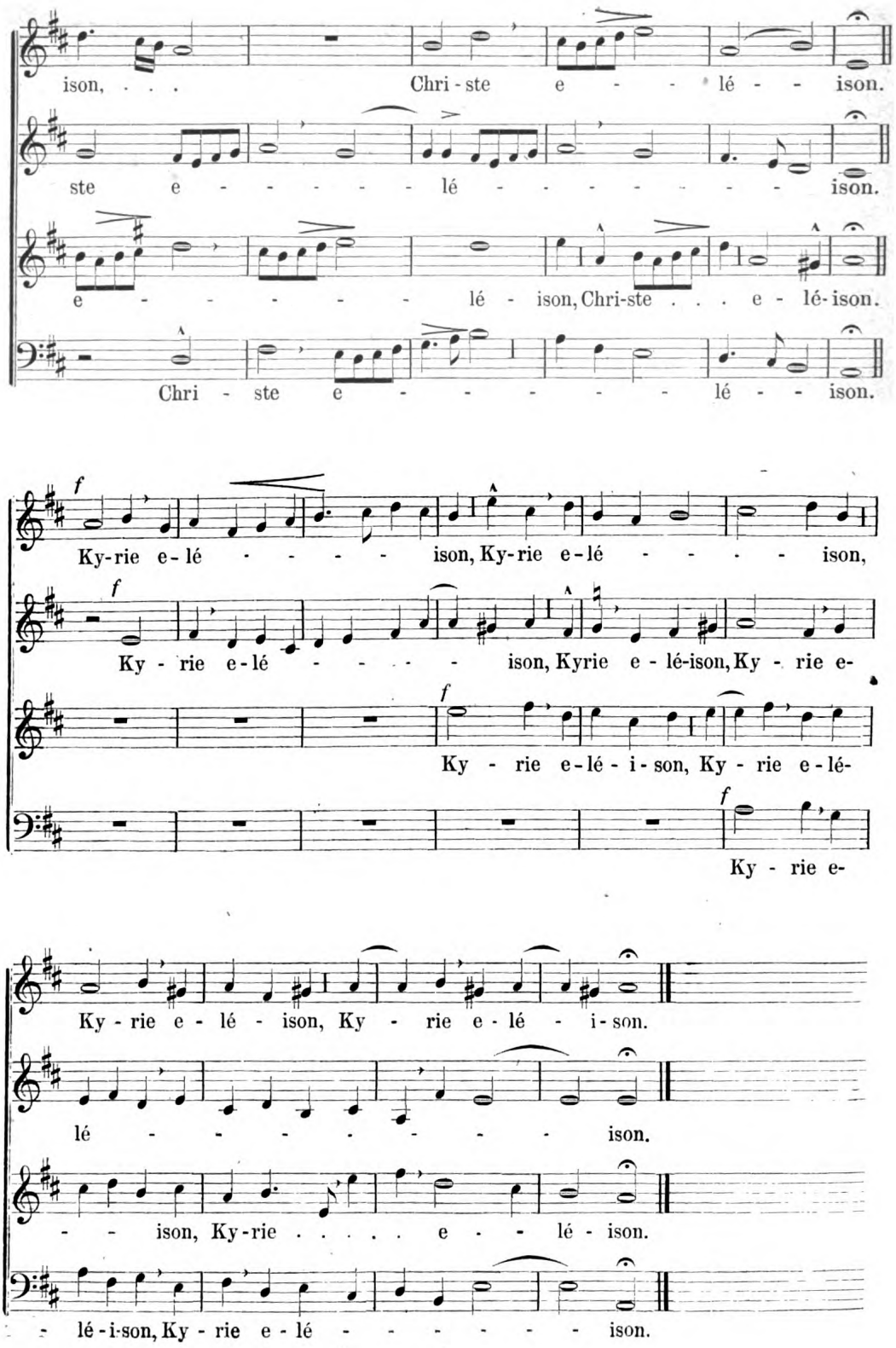
„Missa brevis“ 4 vocum.

Kyrie.

Tempus ordinarium: M. M. ♩ = 80. Auctore **Joanne Francisco Anerio.**

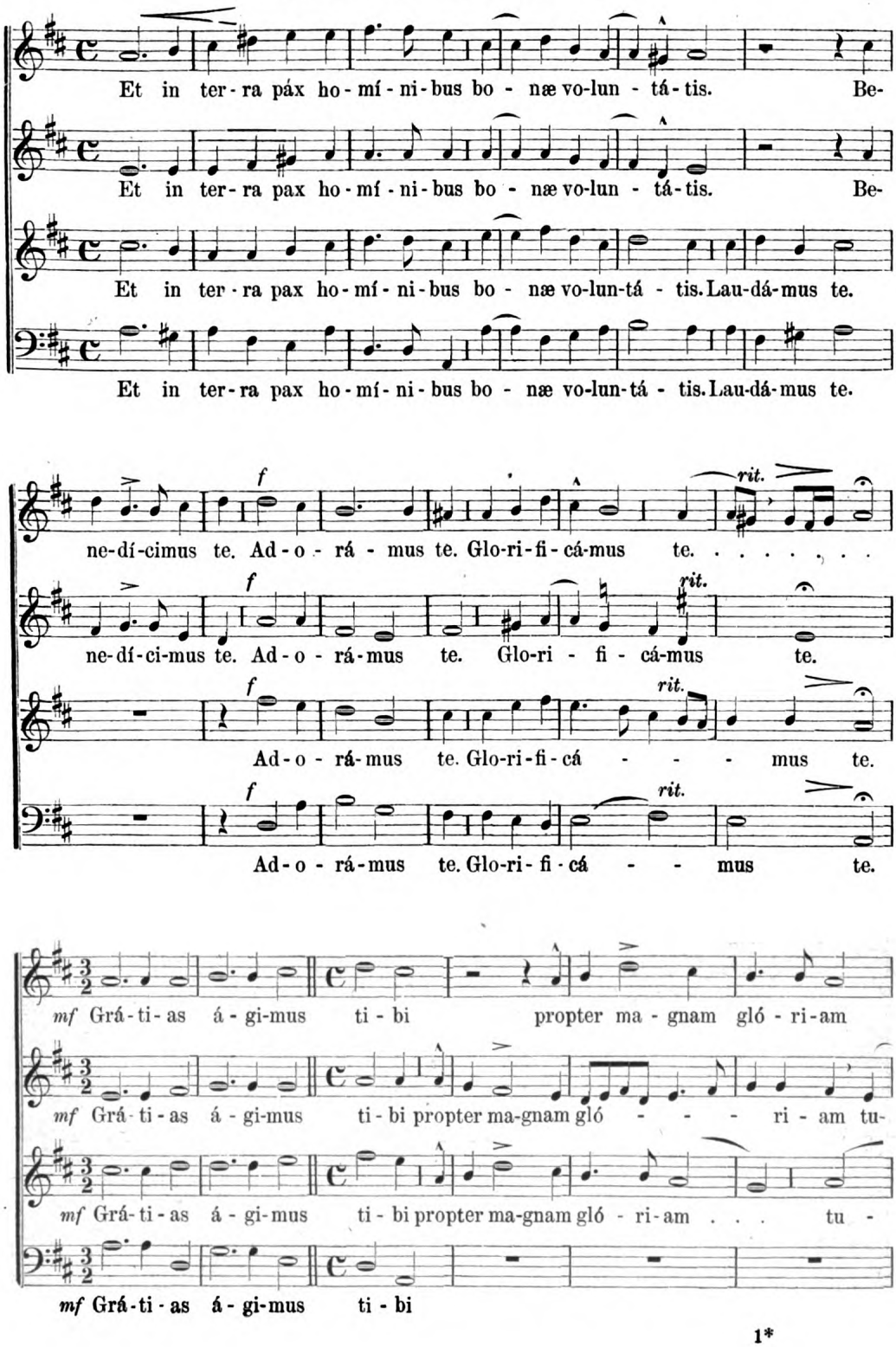


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

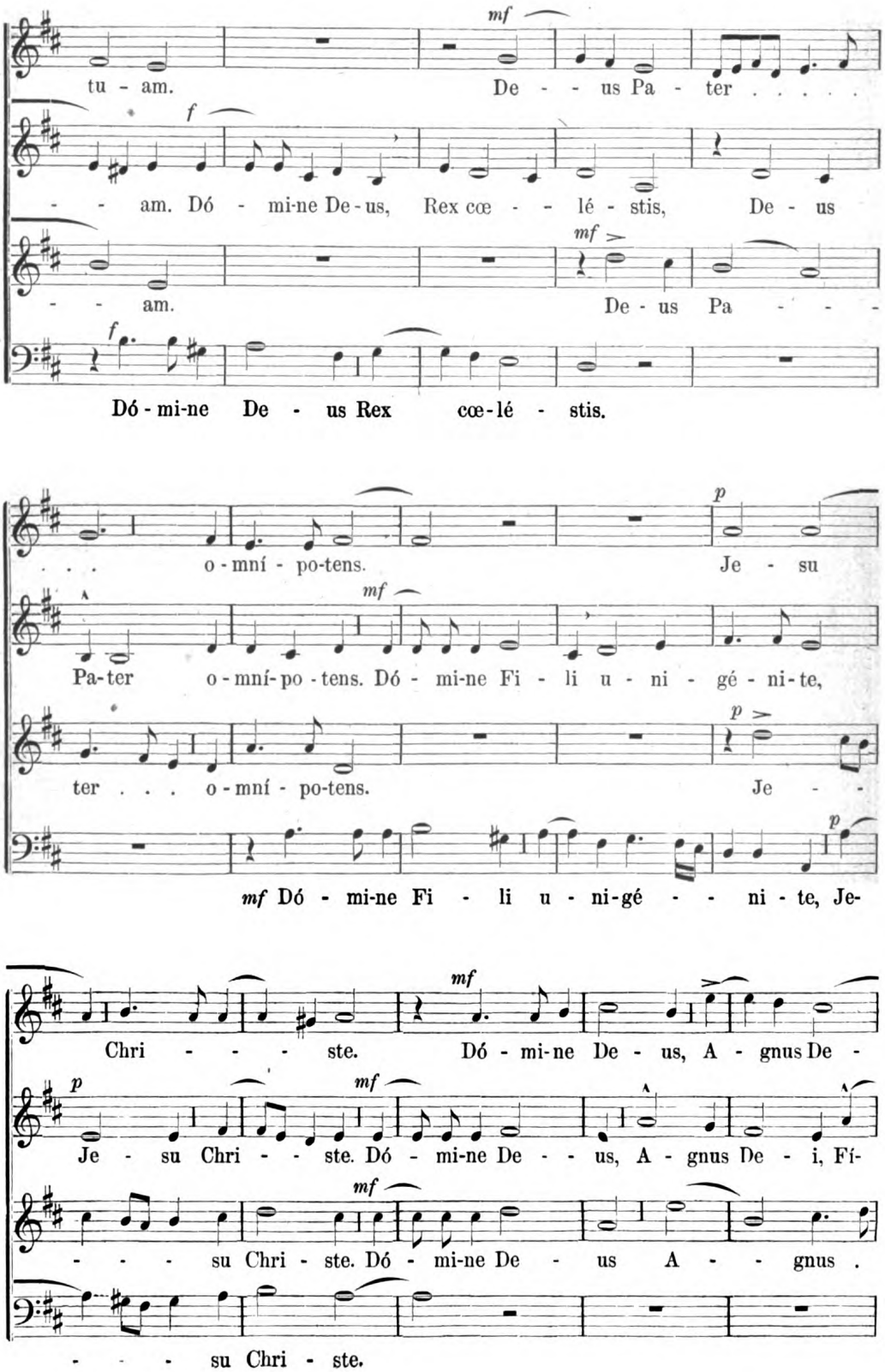


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

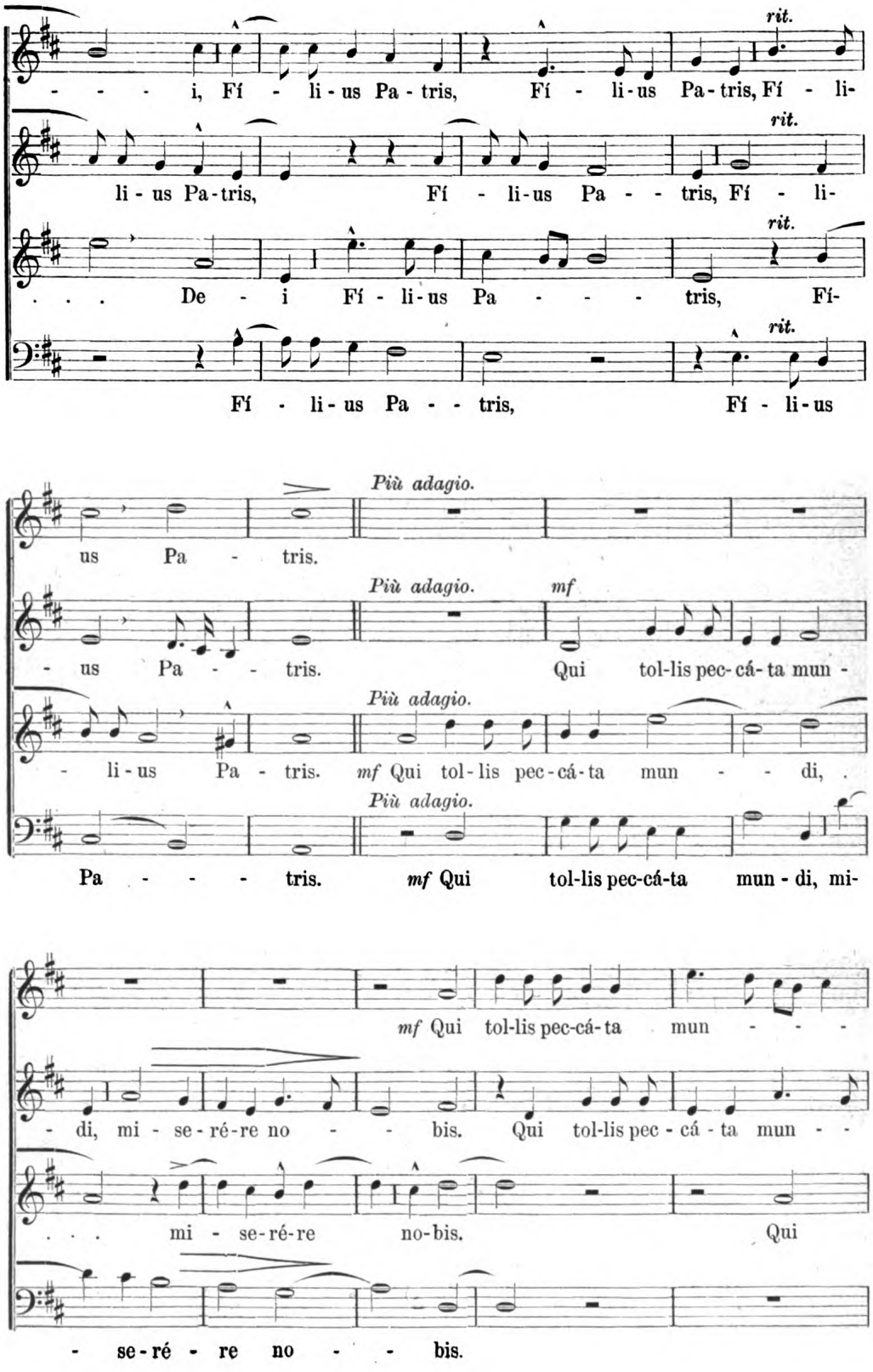
Gloria in excelsis Deo.



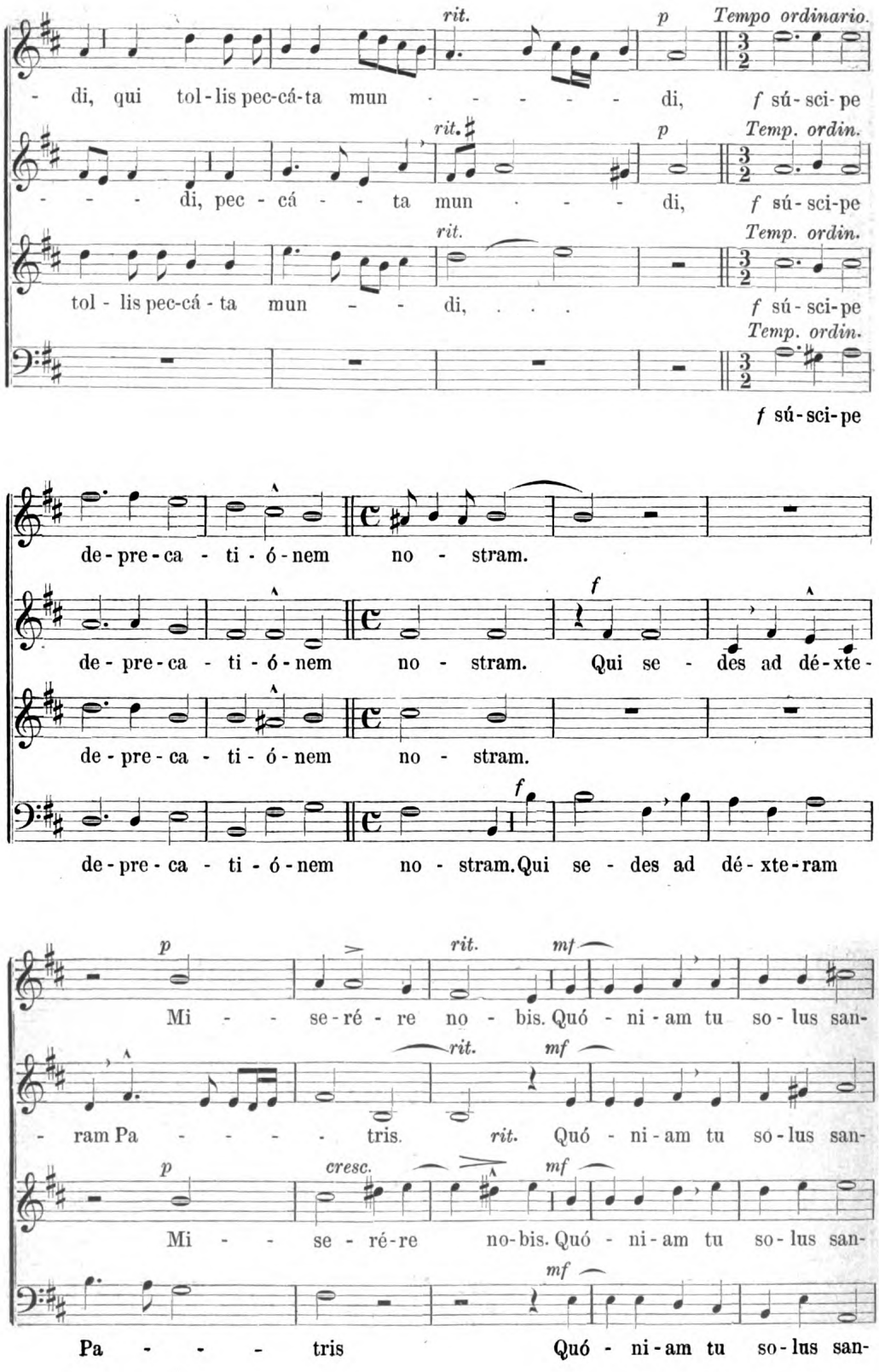
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



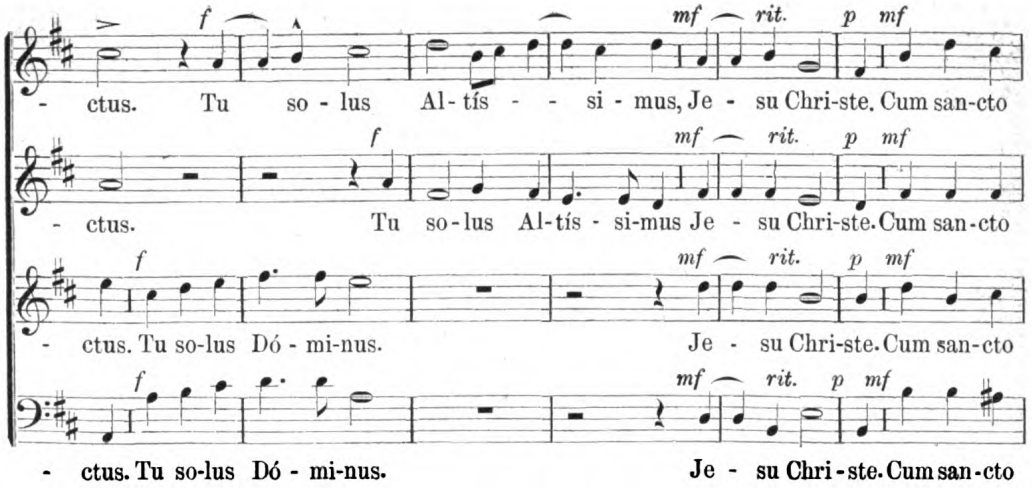
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

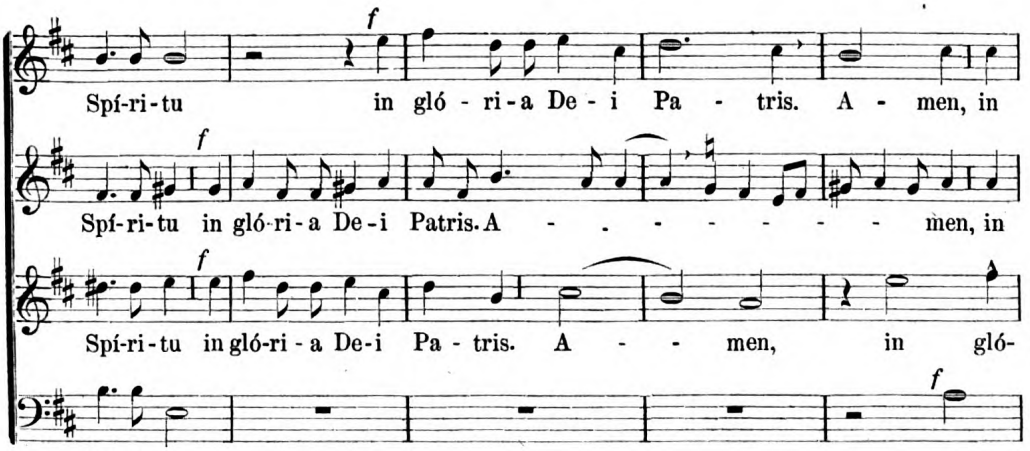


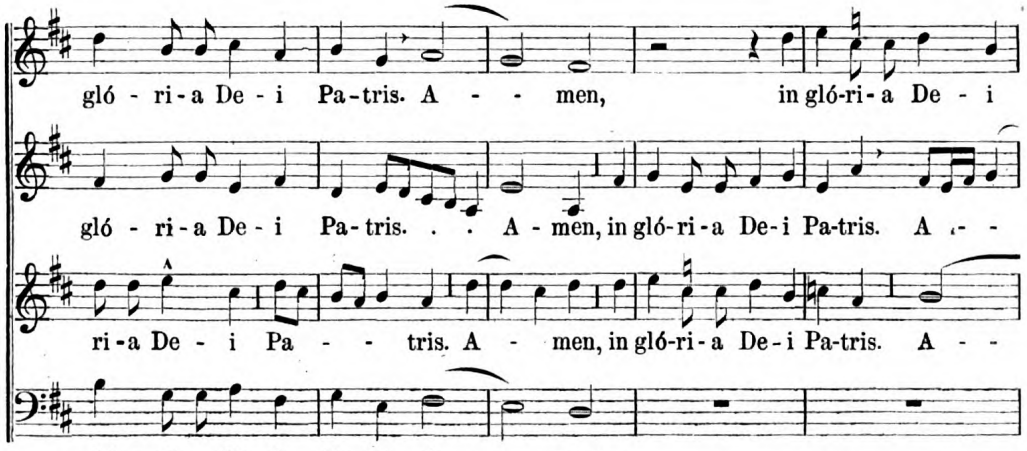
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



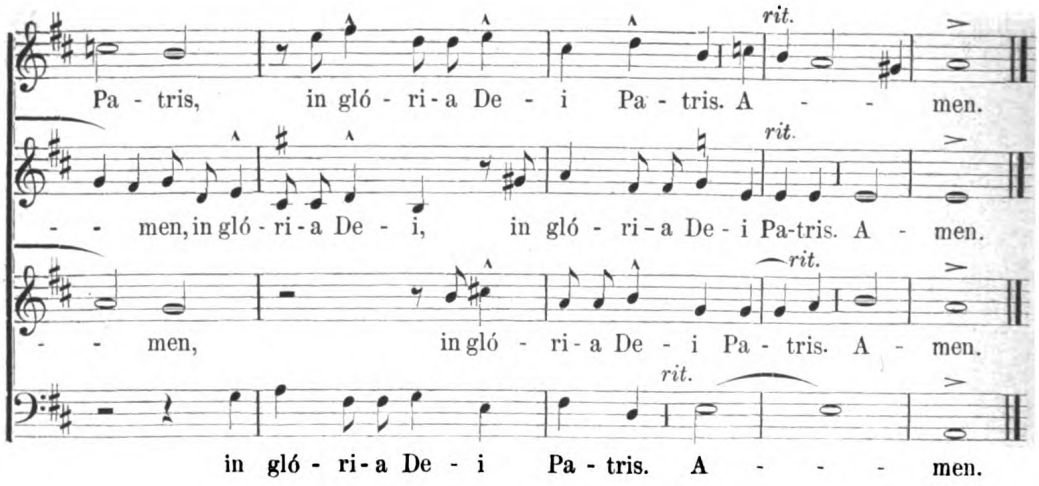
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



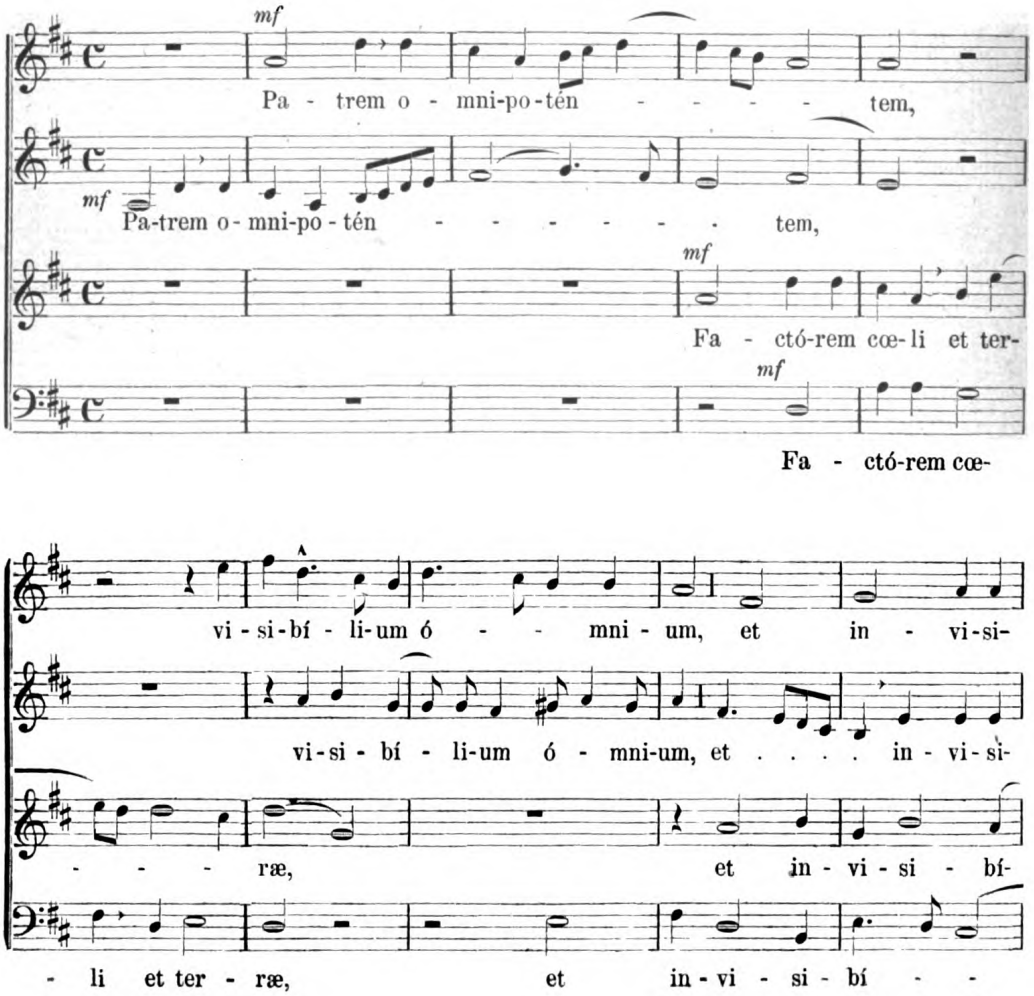




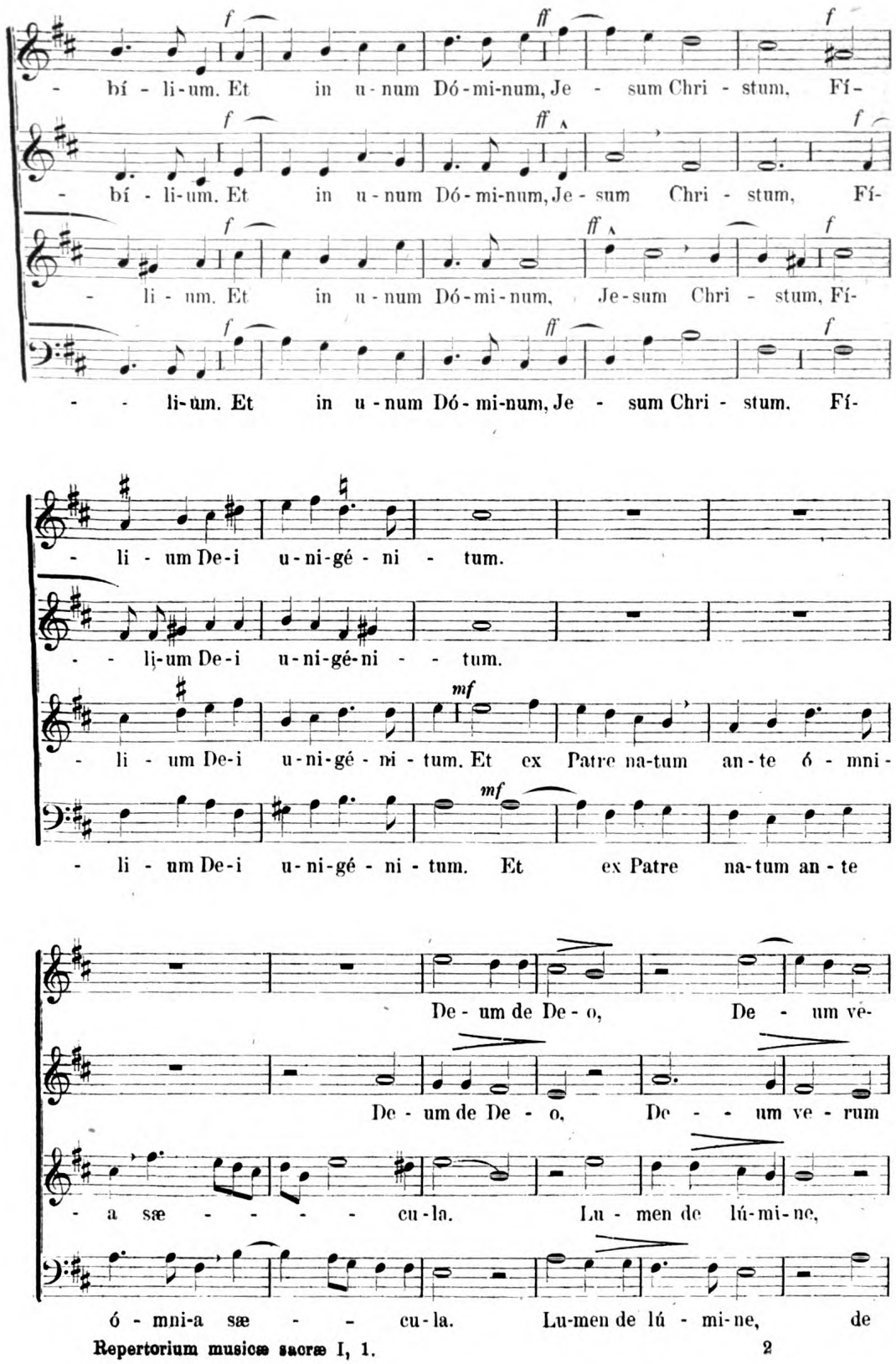
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



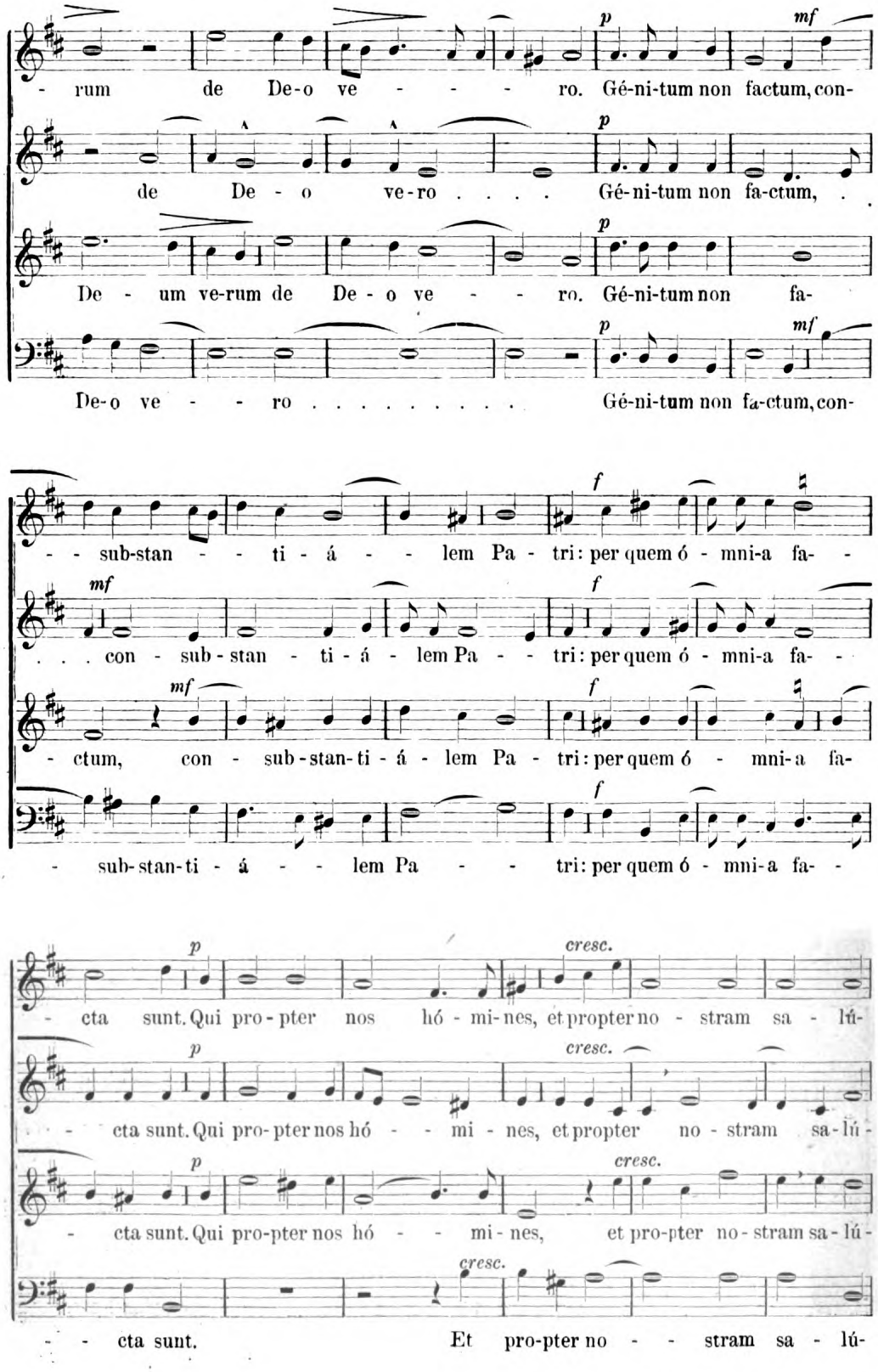
Credo in unum Deum.



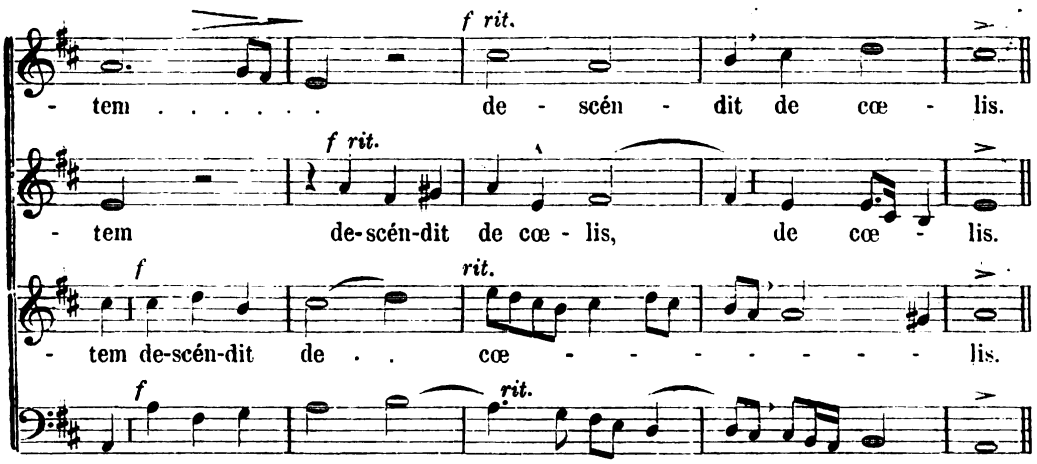
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

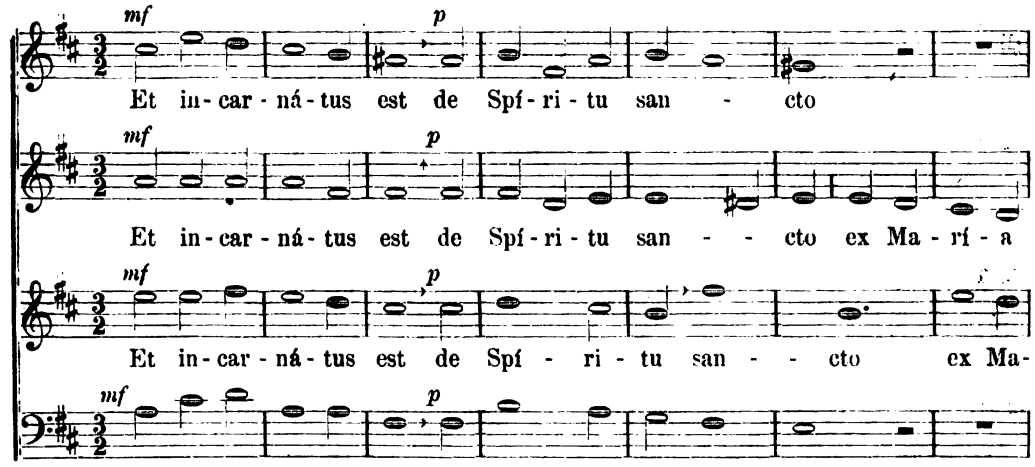


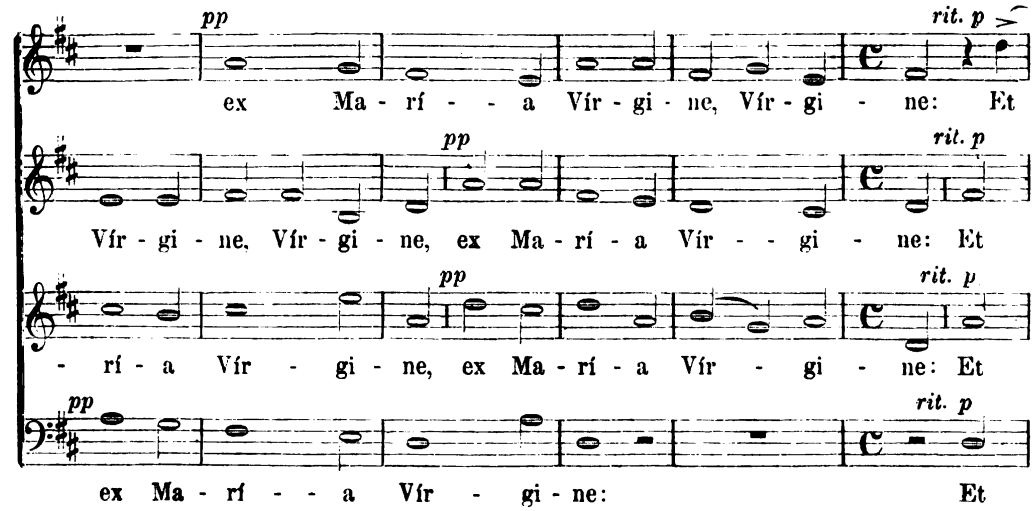
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



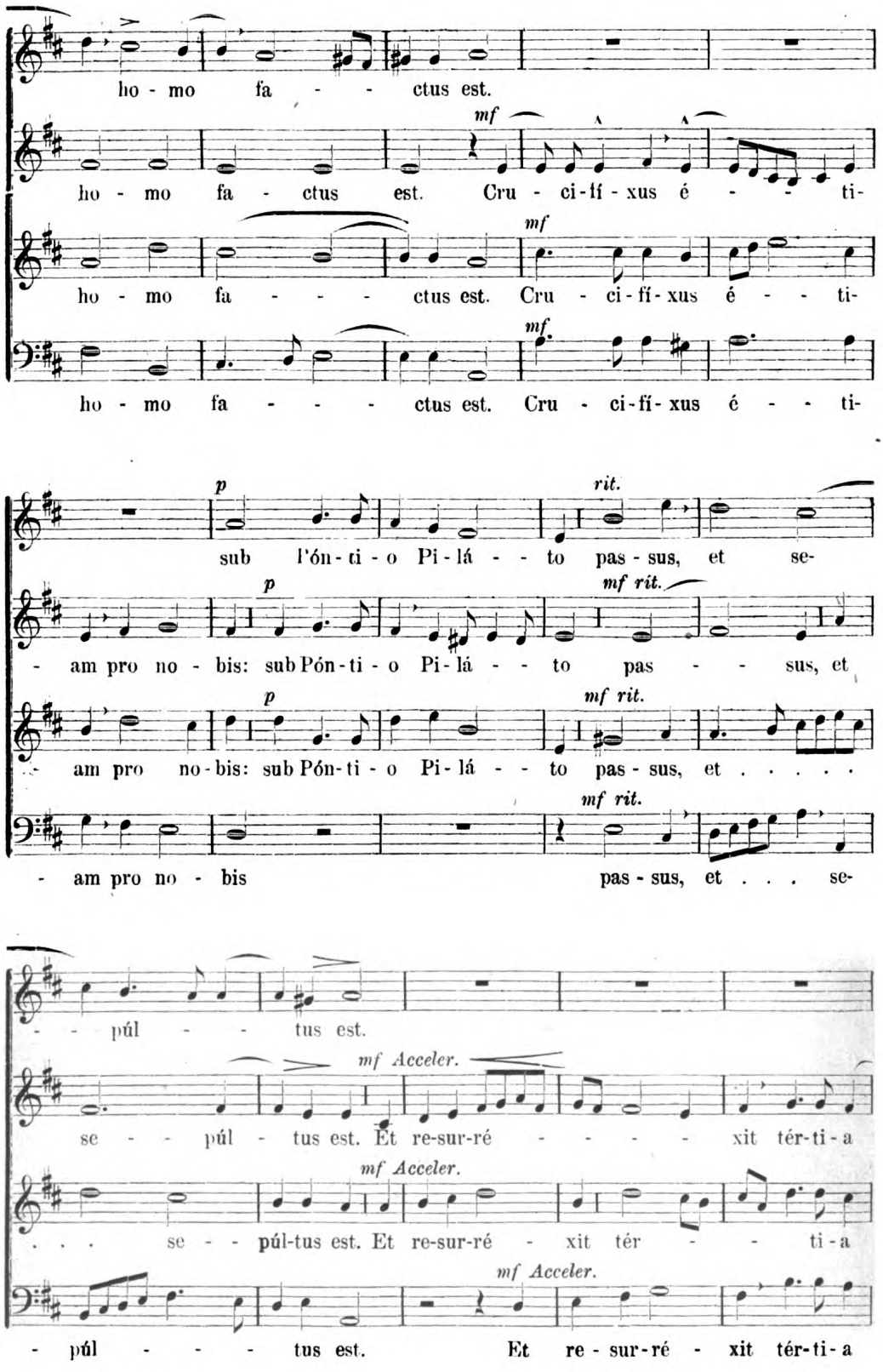
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



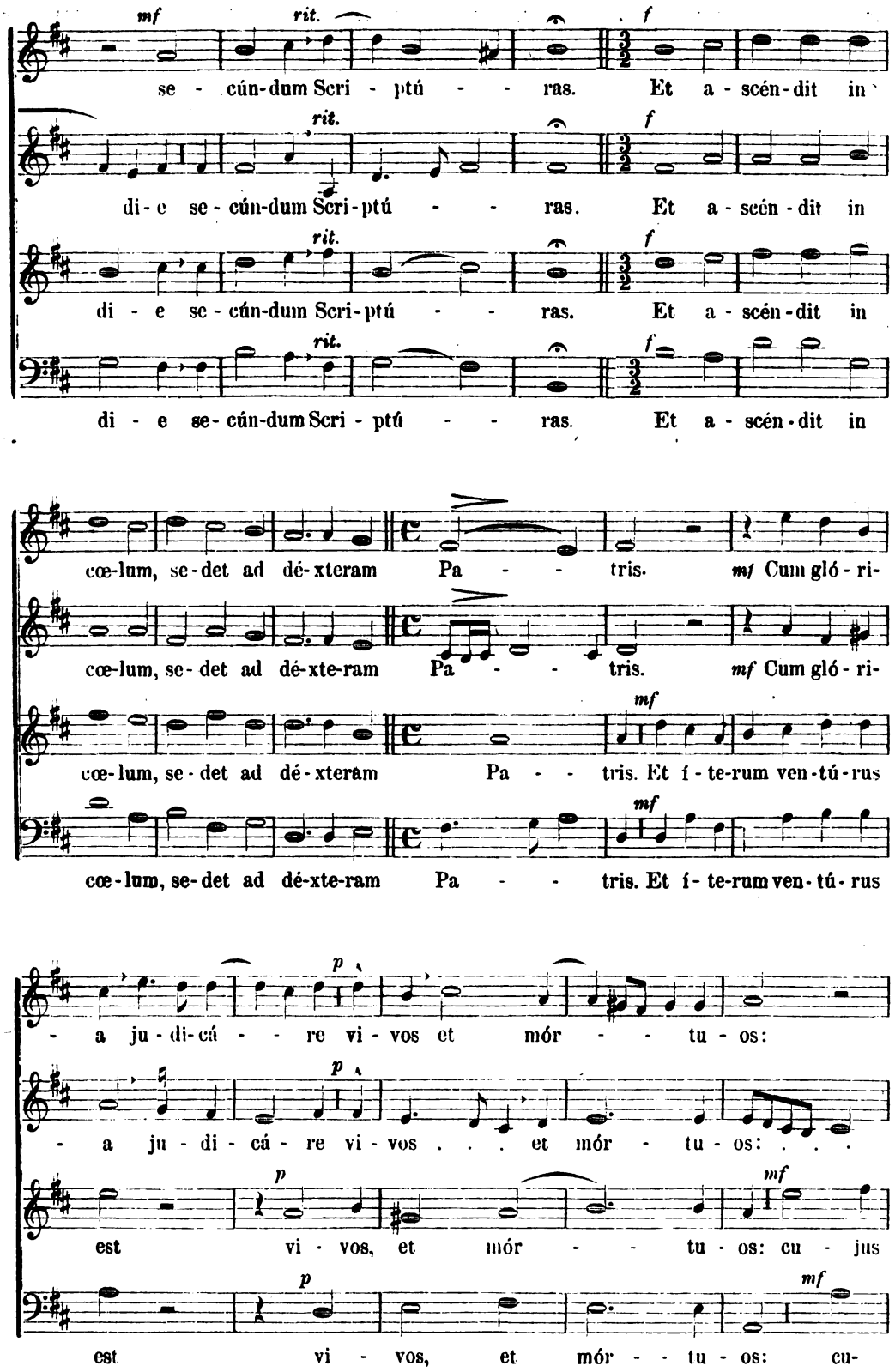




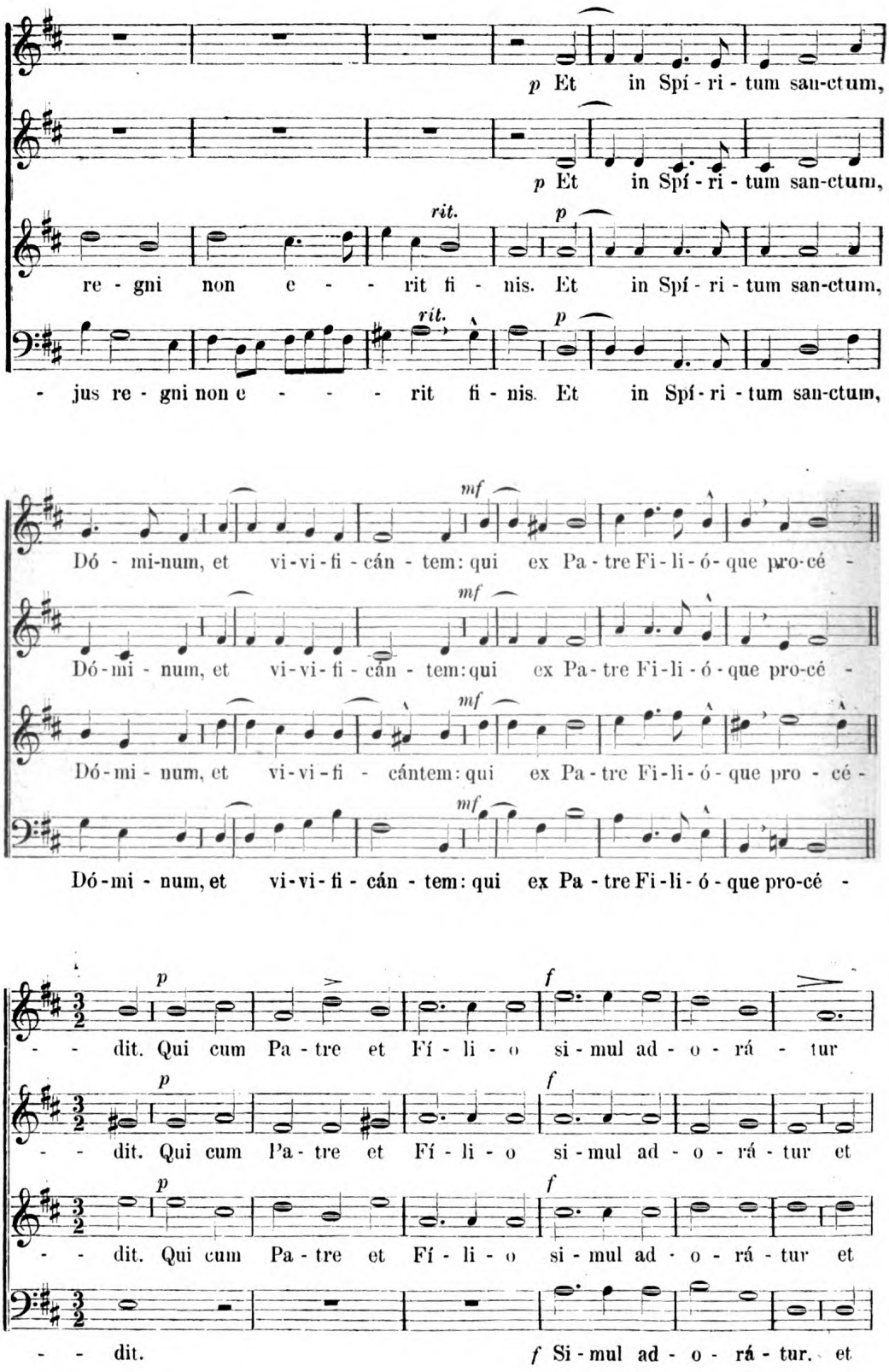
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



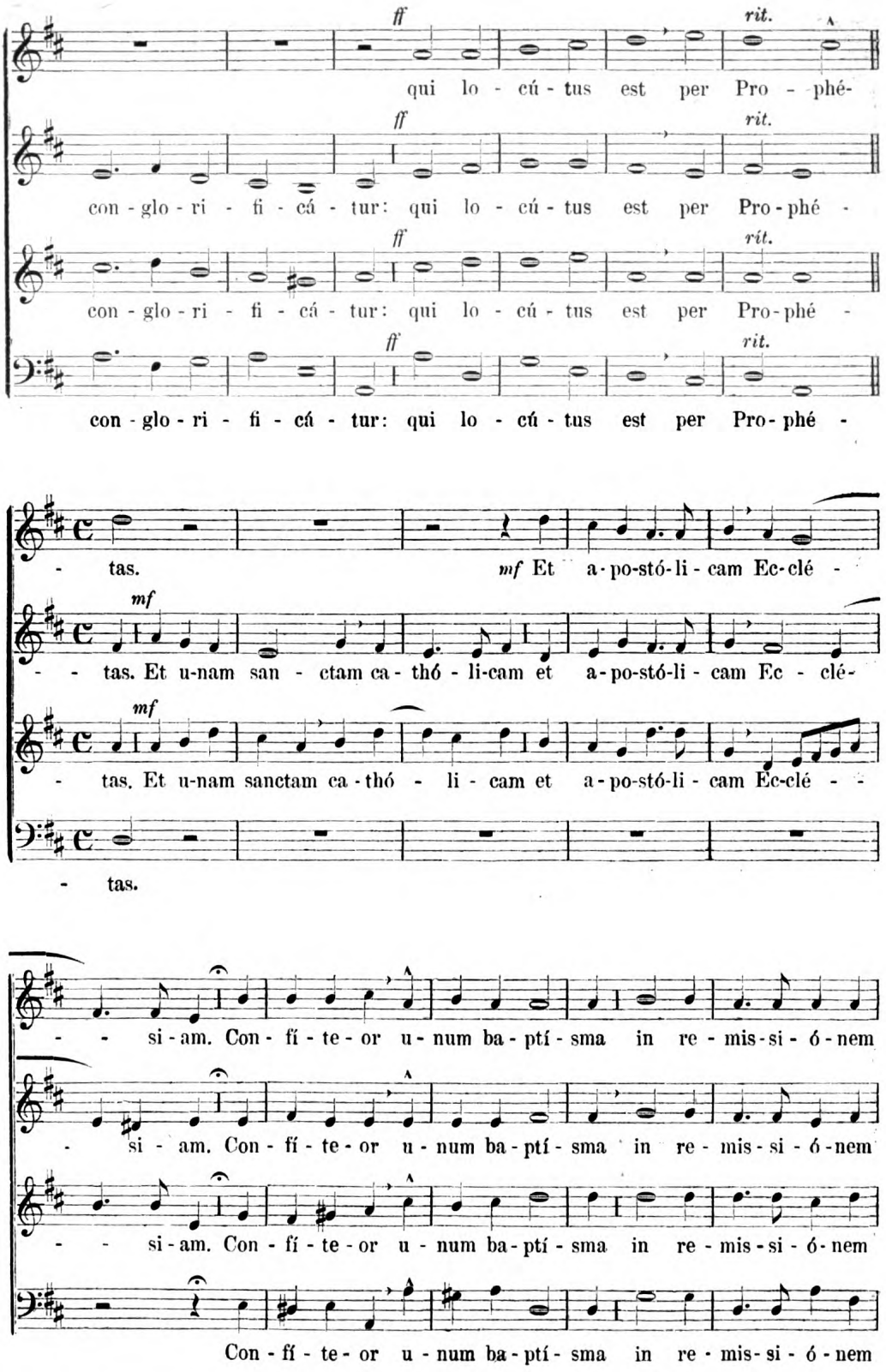
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



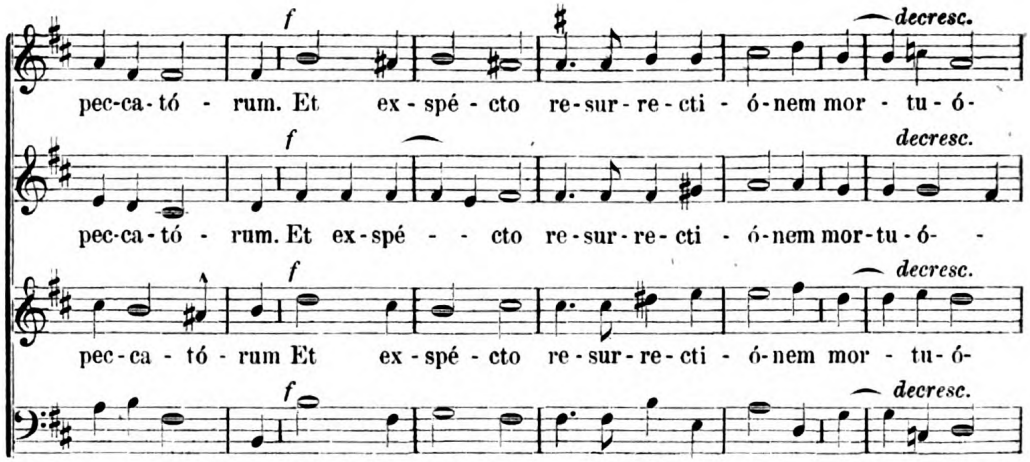
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

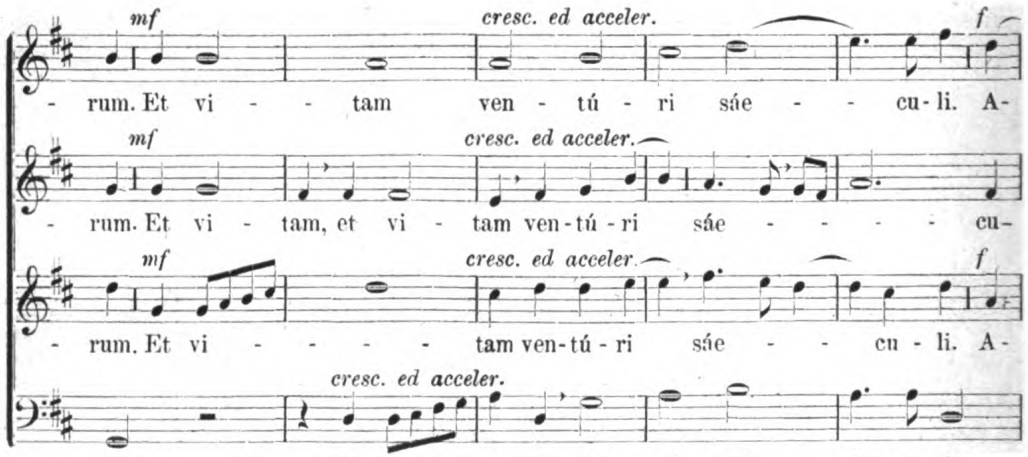


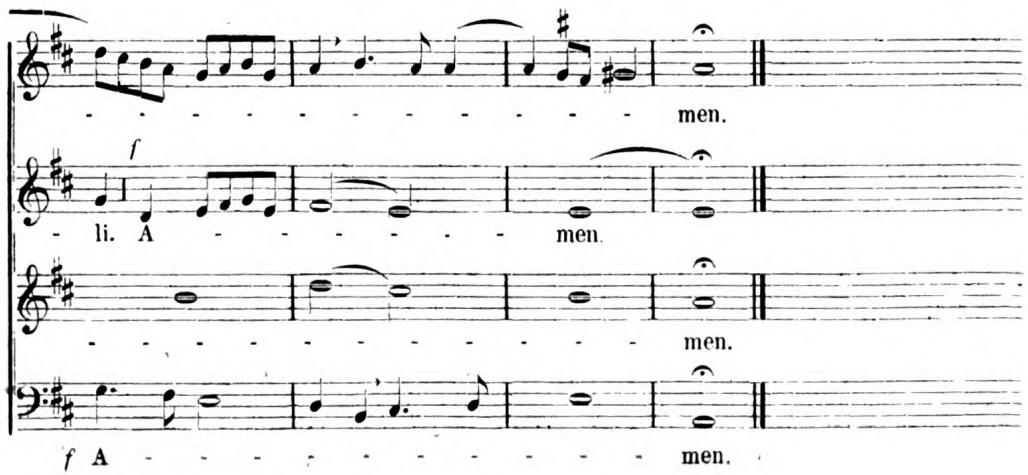
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

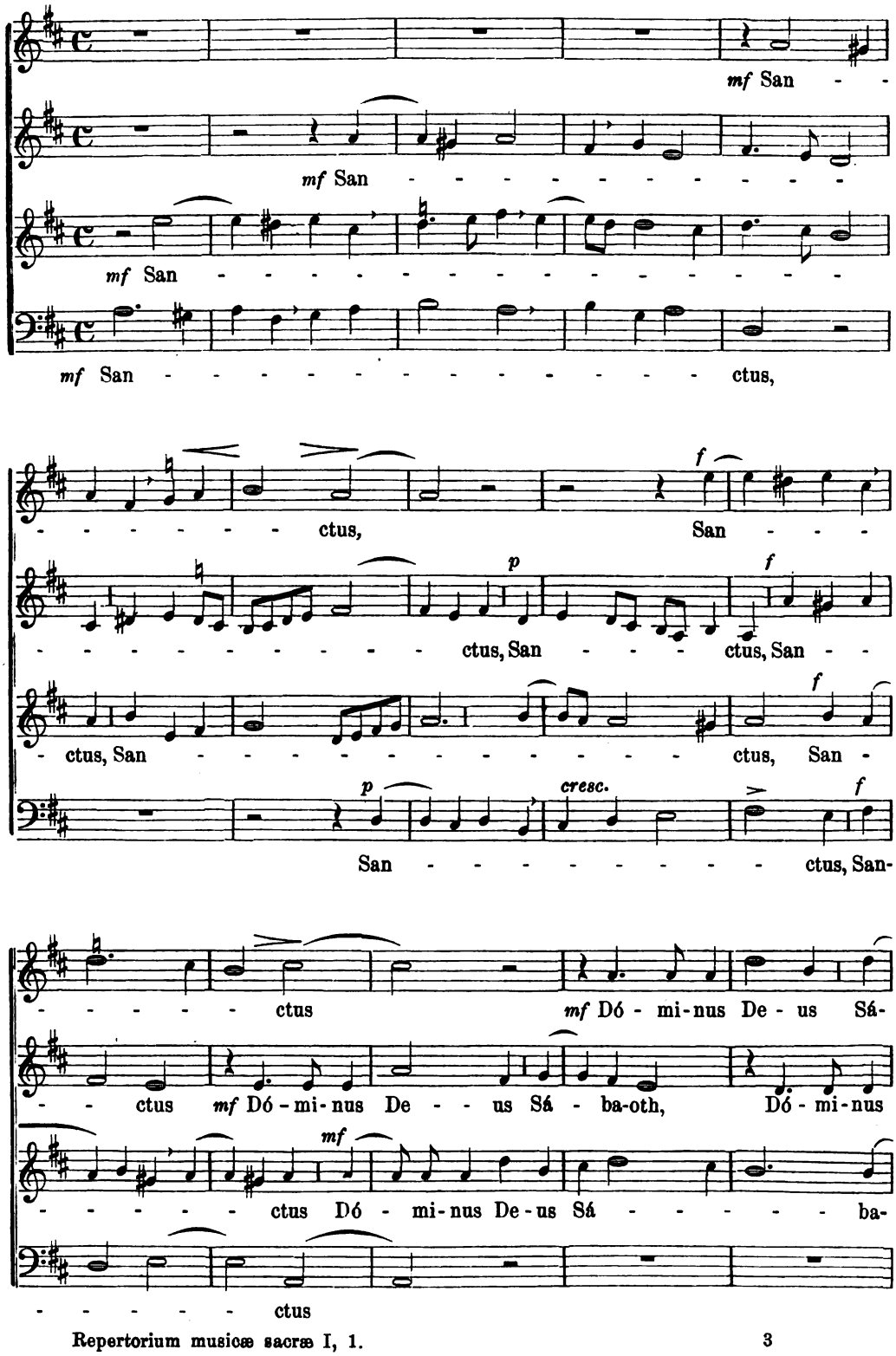




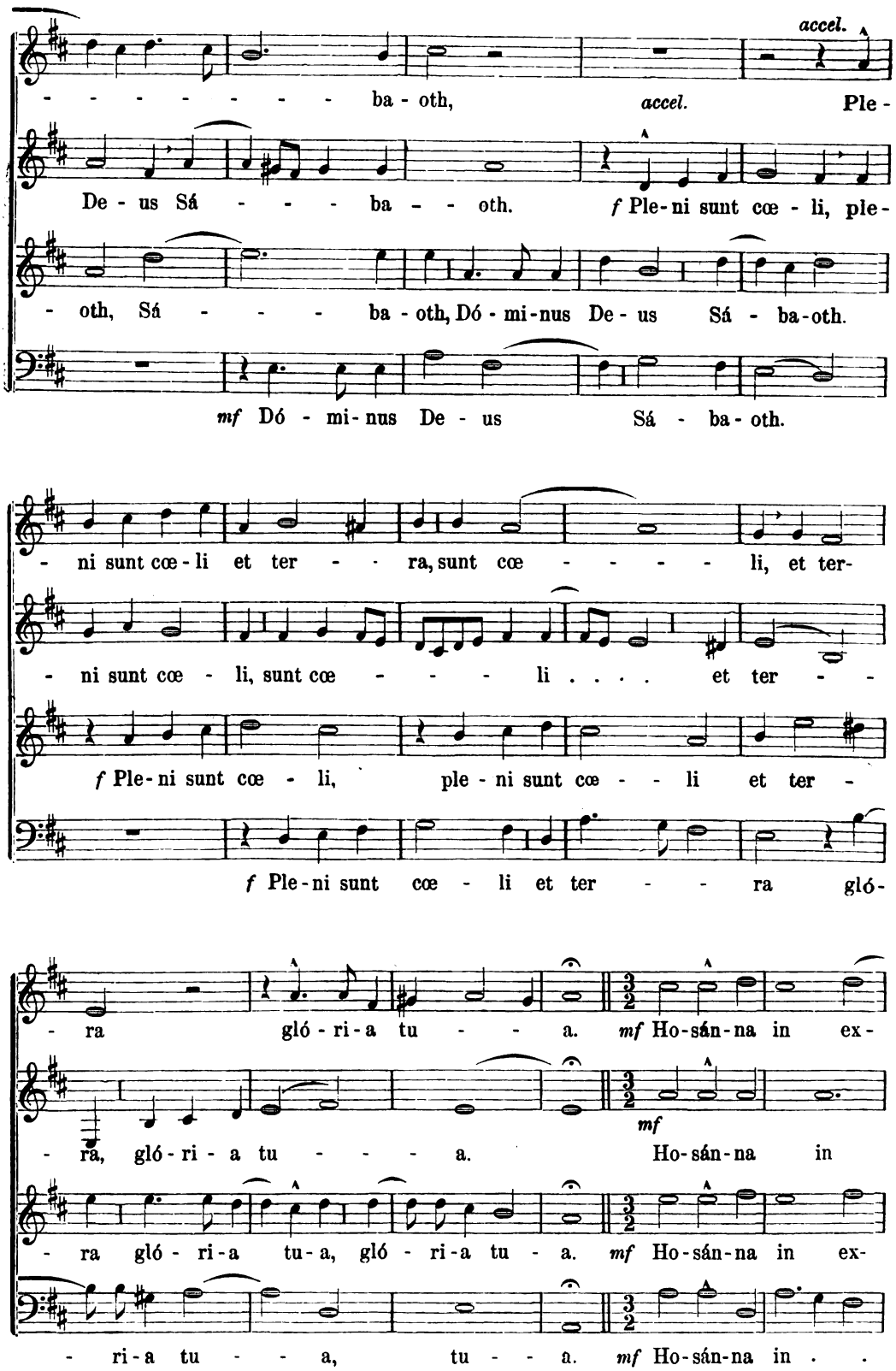


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

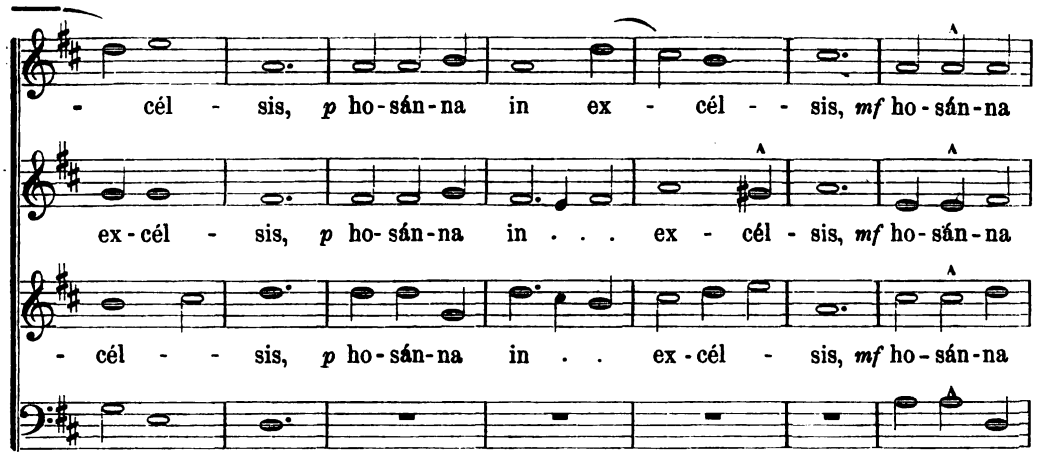
Sanctus.

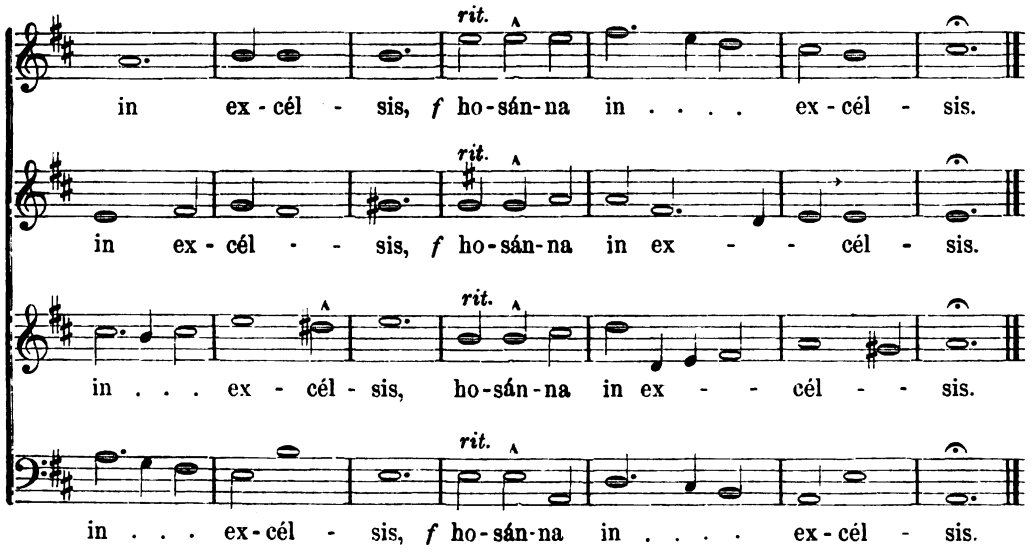


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

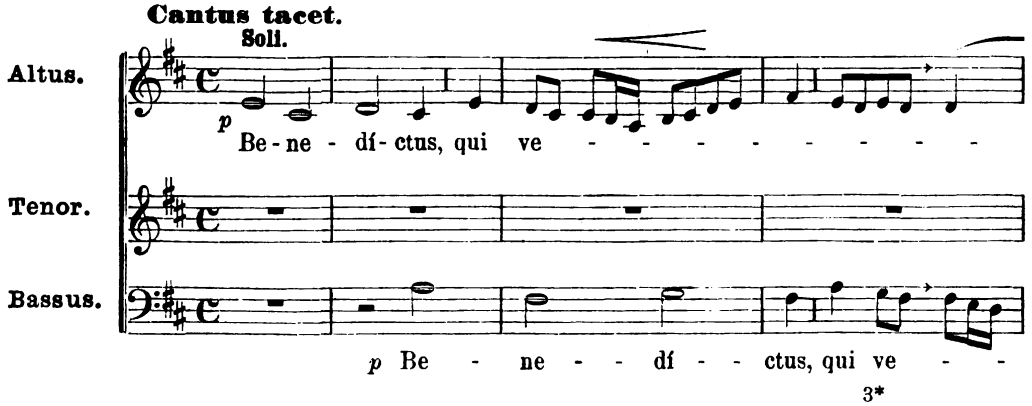


Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

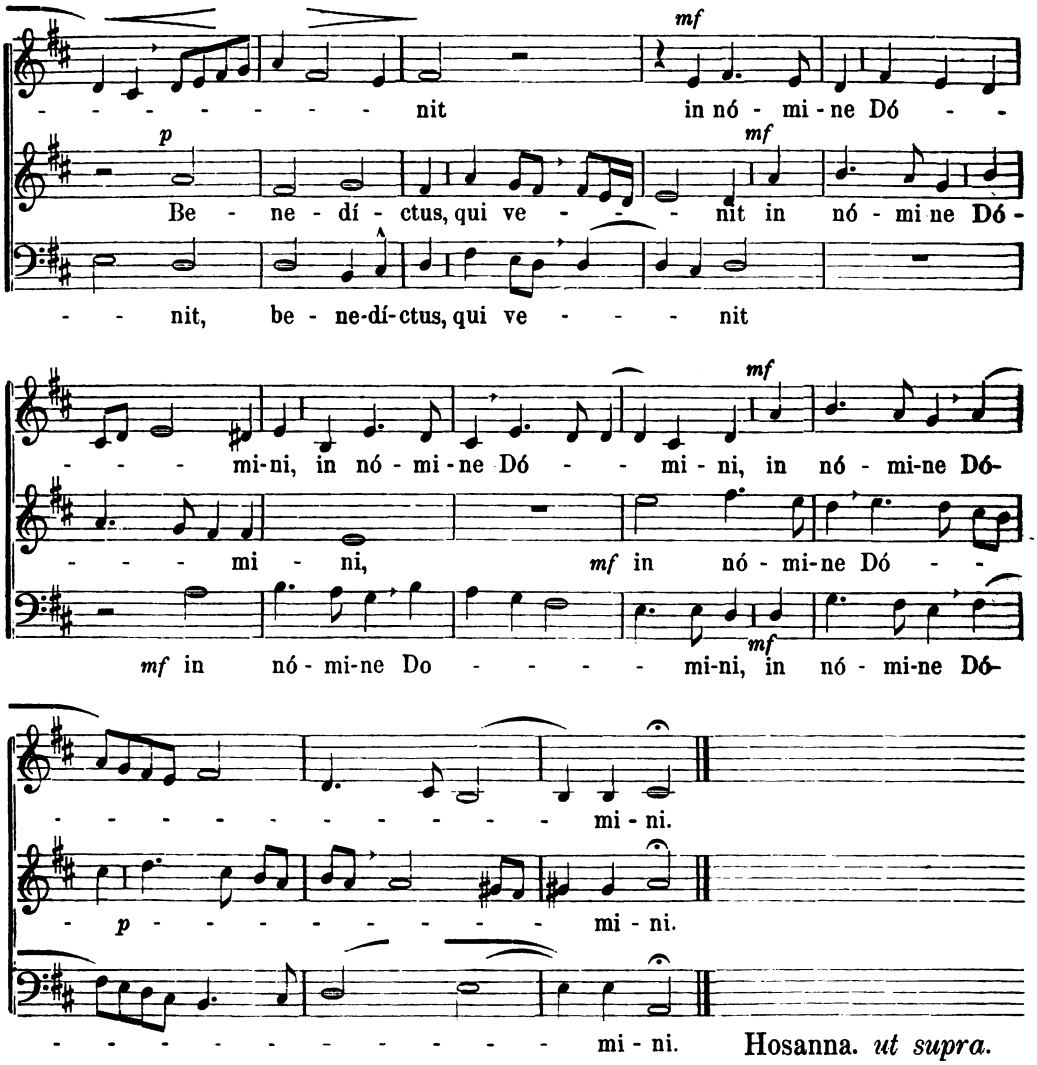




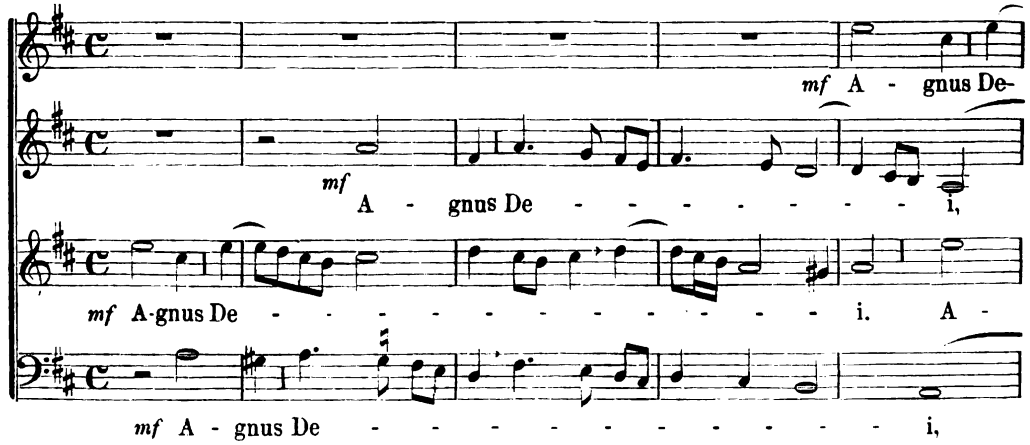
Benedictus.



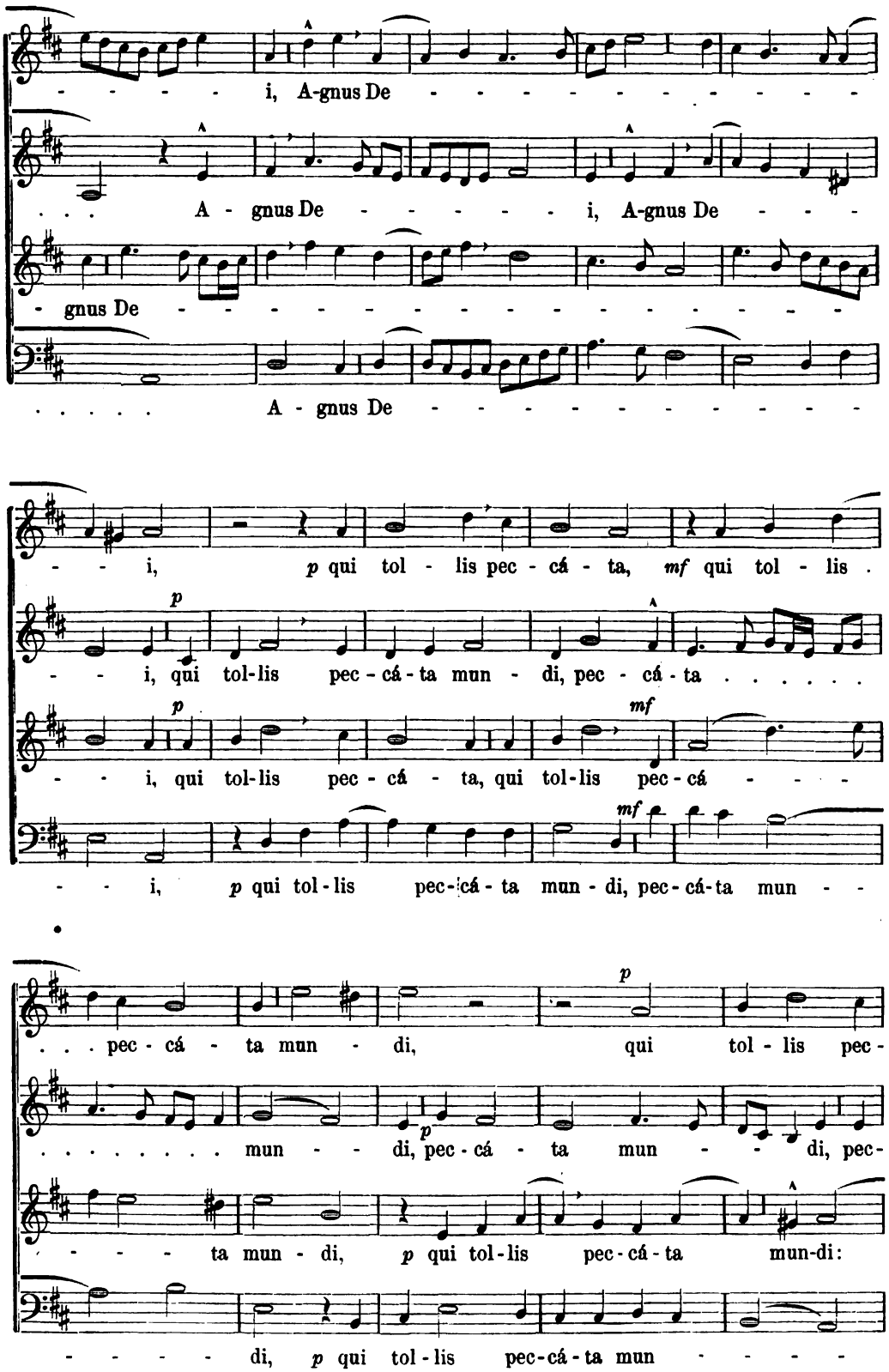
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



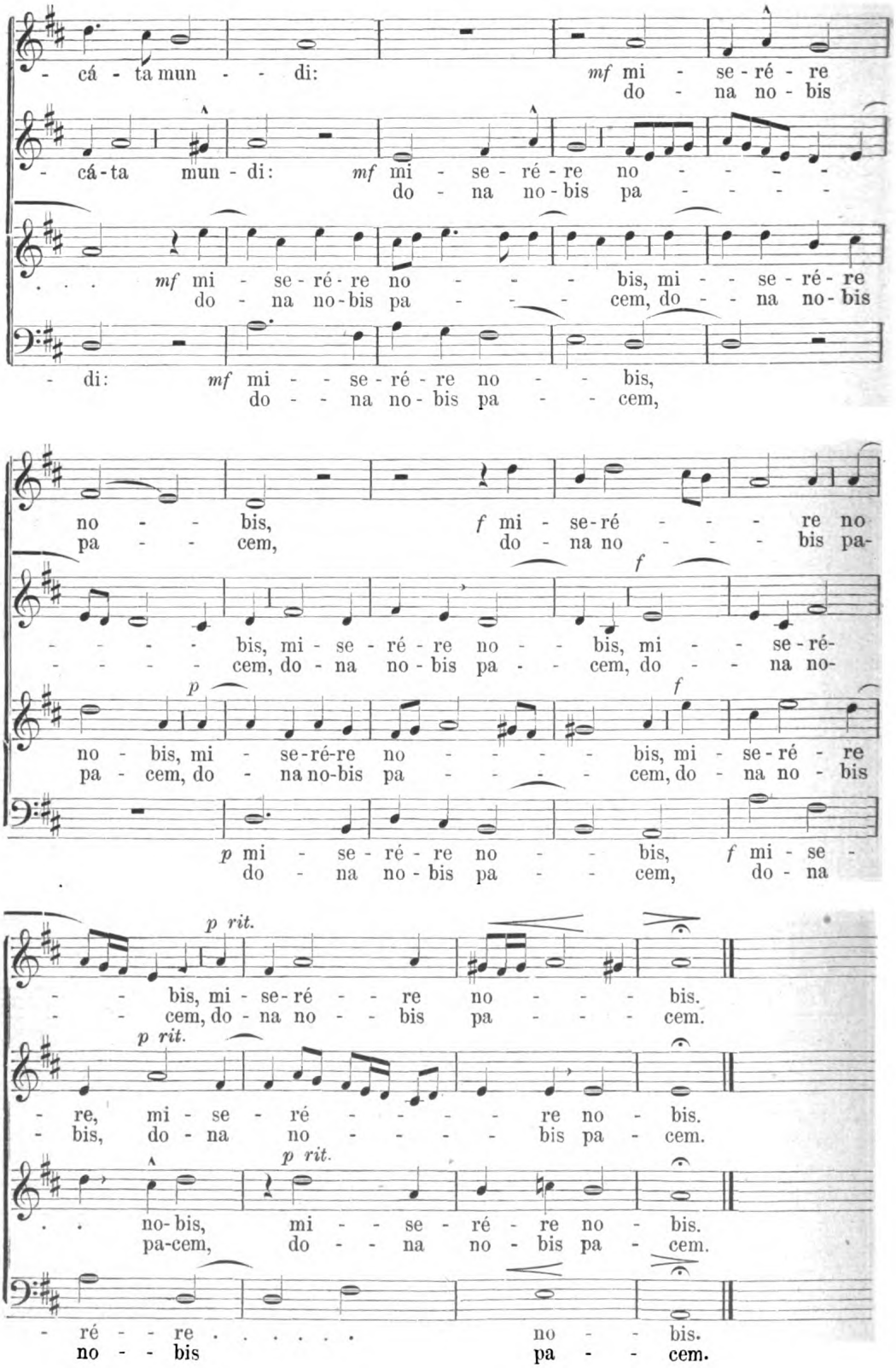
Agnus Dei.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:29 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchen-Musikalisches Jahrbuch.

I. Abhandlungen und Aufsätze.

Die alten Musiktheoretiker.

Von unschätzbarem Werthe sind die Sammelwerke, welche der berühmte Fürst-Abt Martin Gerbert von St. Blasien im Schwarzwalde[1]) über musikalische Dinge der Oeffentlichkeit übergab, und die Musikwelt kann seine Verdienste nicht genug preisen, welche er sich um die ältere und vornehmlich um die kirchliche Musikgeschichte erworben hat. Zwar haben im vorigen Jahrhundert, zur nämlichen Zeit wie Gerbert, zwei Männer, Burney und Hawkins, sich um Abfassung einer Musikgeschichte bemüht, und beider Werke stehen noch in Achtung; Gerbert jedoch hatte es nicht auf eine allgemeine Musikgeschichte abgesehen, sondern wollte die Hauptzeugen der älteren Musik selbst ans Licht stellen und allen zugänglich machen, was er in den drei Bänden der Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum[2]) vollbrachte. Die eigentliche Kunstmusik wurde bis weit in's Mittelalter herein nur von und in der Kirche gepflegt. Ein gleich wichtiges Werk sind seine zwei Bände De Cantu et Musica sacra, worin er hauptsächlich nur die Urkunden reden läßt. So hat der gelehrte Abt reiches und kostbares Baumaterial herbeigeschafft, unumgänglich nothwendig zur rechten Kenntniß und Würdigung der älteren Musiklehre und Entwicklung derselben.

Da diese Werke nun selten geworden sind und doch ihr Inhalt jedem Musikverständigen beachtenswerth erscheinen muß, so möchte es ein dankenswerthes Unternehmen sein, wenigstens die Scriptores vorzuführen und deren Traktate im Auszug mitzutheilen. Es dient dieß zugleich dazu, manche irrige Anschauungen über den Musikbetrieb im Mittelalter zu corrigiren und manchen Anschuldigungen der alten Theoretiker die Spitze abzubrechen.

Ich wähle die chronologische Ordnung, wie Gerbert, soweit dieselbe sich feststellen läßt; denn dadurch erlangen wir zugleich ein Bild der Entwicklung und des Wachsthums der Musik auf Grund der sicheren Theorie im christlichen Zeitalter. Wenn ich manche Bemerkungen und historische Notizen damit verflechte, so geschieht dieß nur, um einen besseren Zusammenhang der gegebenen Auszüge zu bewerkstelligen.

Wie bekannt, bildete die griechische Musiktheorie die Grundlage der christlichen, und wie die christliche Religion ein neues Leben in die Völker brachte und einen unerschöpflichen Born neuer, höherer Ideen für Kunst, Wissenschaft und Sitte eröffnete, so ward auch die Tonkunst in diese Bewegung der Weiterentwicklung der alten Kunsttheorien hineingezogen und zu neuer, um so schönerer und ausgebreiteterer Blüthe gebracht. Doch vorläufig stand noch die griechische Musiktheorie in Ansehen und behauptete sich Jahrhunderte lang noch, wenn auch die vielfältige Praxis über sie schon hie und da hinausgegangen sein mochte.

Da wir für die eigentliche Praxis, d. h. für die Composition, für die tonliche Form der Melodien, wie für ihre Ausführung keine Dokumente bis in's 9. Jahrh. hinein haben, die uns hierüber sichern und unbestreitbaren Aufschluß geben, so müssen wir uns vorläufig mit den theoretischen Angaben begnügen, welche einige musikkundige Männer ihren philosophischen Vorträgen zu Grunde gelegt und in ihren Werken aufgezeichnet hinterlassen haben.

[1]) Cäcilienkalender 1882 S. 73.

[2]) Ed. v. Coussemacker hat dieß Werk fortgesetzt. Vgl. Cäcilienkalender 1877 S. 74 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

I. Cassiodorus. († 570.)[1]

Unter solchen Männern führt Gerbert an erster Stelle den M. A. Cassiodorus auf. In dessen Werke „De artibus ac disciplinis liberalibus" handelt das 5. Capitel de Musica. In demselben redet er zuerst von dem Erfinder der Musik, dann wie Musik sich in unserm ganzen Leben zeigt: „Wir haben Musik in uns, wenn wir Gottes Gebote erfüllen; wenn wir aber Sünden thun, haben wir keine Musik" d. h. wenn die notwendige Ordnung und Zusammenstimmung unsers Lebens mit dem Willen Gottes fehlt. Nach kurzer Erwähnung der Musik beim Lobpreise Gottes geht er gleich auf die „Theile der Musik" über, deren er nach den Lehren der Alten drei angibt: 1) Harmonie, 2) Rhythmus, 3) Metrum. Die harmonische Musik ist diejenige, welche in den Tönen die Höhe und Tiefe in Betracht zieht; die rhythmische, welche beachtet, ob die Wörter in ihrer Verbindung wohlklingen oder nicht; die metrische, welche sich um das Metrum kümmert, ob ein Gedicht ein heroisches oder jambisches oder elegisches Versmaß haben soll. Von Instrumenten zählt Cassiodor 3 Gattungen auf: Schlag-, Zupf- und Blas-Instrumente. Dann wendet er sich zu den Symphonien (Consonanzen, rechtmäßige auf einfachen Zahlverhältnissen beruhende Intervalle); deren sind 6: Diatessaron (reine Quart, 3:4), Diapente (reine Quinte, 2:3), Diapason (reine Oktav, 1:2), Diapason et Diatessaron (Undezime, 3:8), Diapason simul et Diapente (Duodezime 1:3), Disdiapason (Doppeloktav 1:4).

Den Ton definirt er: „Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit." Der Ton ist ein von andern sich unterscheidender und gemessener Klang, der durch Ansprache und Halten sich kund gibt.

Töne (toni) sind 15:

(a) Hypodorius	(E) Dorius	(B) Hyperdorius
(as, gis) Hypojastius	(es, dis) Jastius	(b, ais) Hyperjastius
(G) Hypophrygius	(D) Phrygius	(A) Hyperphrygius
(ges, fis) Hypoaeolius	(des, cis) Aeolius	(as, gis) Hyperaeolius
(F) Hypolydius	(C) Lydius	(G) Hyperlydius.

Der Ton Hypodorius ist der tiefste, der Hyperlydius der höchste und übersteigt ersteren um 7 ganze Töne. Diese Aufzählung ist nun weiter nichts als die sog. Transpositionsskala der Griechen. Näheres gibt Cassiodor nicht (später wird mehr davon geredet werden), nur auf Lehrbücher und Abhandlungen über Musik weist er hin: unter griechischen Theoretikern nennt er Alypius, Euklides, Ptolomäus „und andere". Unter den Lateinern habe Albinus kurz geschrieben; dann sei die lateinische Uebersetzung des Gaudentius durch Mutianus vorhanden, sowie eine lateinische Abhandlung des Apuleius von Madaura. Auch Augustin schrieb 6 Bücher de musica (doch handeln diese nur von Rhythmus und Metrik; eine zweite Abhandlung über die eigentliche Musik zu schreiben, fand er, nachdem er Bischof geworden, nicht mehr Muße.) Censorinus schrieb über die Accente. Hier sei gleich die Bemerkung eingefügt, daß bei den Alten die Rhythmik und Metrik einen integrirenden Bestandtheil der Musiklehre bildete.

[1]) Gerbert, Script. I. S. 15.

II. S. Isidor. († 636.)[1]

Der heil. Isidor, Bischof von Sevilla, behandelte in seinem Werke: „Originum seu etymologiarum libri XX" und zwar im dritten Buche durch neun Kapitel die Musik, welche Gerbert auch in seine Scriptores aufnahm. In den ersten Kapiteln spricht er sich ähnlich wie Cassiodor über den Namen, die Erfinder, die Macht, die Eintheilung der Musik aus. Im 6. Kapitel weist er die „harmonische Musik" allein dem Gesange zu und sagt, das Wort vox, Stimme, sei nur von der Stimme des Menschen zu gebrauchen, oder auch noch von den Stimmen der Thiere; für alle anders erzeugten Töne gelte nur das Wort sonitus, Klang, Geräusch. Neben vielen andern Definitionen und Worterklärungen macht er auch einen Unterschied zwischen Harmonie und Symphonie, indem er erstere als Formirung der Stimme und gutes Zusammenstimmen mehrerer Töne, letztere als die Einschränkung dieser Formirung auf den guten Zusammenklang einer höhern und tieferen Stimme er-

[1]) l. c. 19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

klärt. Isidor kannte Symphonien blos als melodische Consonanzen.

In allem übrigen bringt er nichts Neues vor.

III. Alcuin. († 804.)[1]

Alle bisherige Musiklehre war keine andere als die griechische Musik, wie man sie aus den nachchristlichen Theoretikern, Gaudentius, Apulejus, Aristides und anderen schöpfte. Auch Boëtius, welcher für künftige Zeiten das Hauptquellenwerk wurde, kam nicht weiter; auch er kennt, nach seinen Schriften zu urtheilen, nur die aristoxenische Transpositionsskala von 15 Halbtönen, auf welchen die 7, resp. 8 Oktavengattungen: Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Hypermixolydisch (von Ptolomäus beigefügt) errichtet wurden. Diese Oktavengattungen unterschieden sich jedoch von den spätern Kirchentonarten dadurch, daß die dorische sich auf E, die phrygische auf D, die hypermixolydische auf a gründete und letztere von der eine Oktav tiefer liegenden hypodorischen sich nicht unterschied außer im höhern Klange. Ferner war nicht immer der unterste Ton der Skala die Tonika, sondern die Mese; im Dorischen nicht E, sondern a, im Phrygischen nicht D, sondern G, im Lydischen nicht C, sondern F. Die griechischen Skalennamen finden sich erst wieder in den Hucbaldischen Traktaten, und es scheint, daß man ohne weiteres die Reihenfolge der Namen in der Transpositionsskala auf die Skala von A B C D ... übertragen habe, wodurch der Name „dorisch" auf D fällt. Jedoch wäre das ein sehr äußerliches Verfahren; besseren Aufschluß über diese Umänderung möchte vielleicht die Bemerkung Gevaert's geben, daß schon Gaudentius (etwa im 2. Jhdt. n. Chr.) die Oktavengattungen in solche eintheilt, welche die Quint unten und die Quart oben, und solche, welche die Quart unten und die Quint oben haben. Hieran schließt sich leicht die Entwicklung zu authentischen und plagalen Tonarten.[2])

Fast zwei Jahrhunderte verstrichen, bis ein schriftliches Document Kenntniß gibt, daß eine Entwicklung der Musiktheorie und eine Umwandlung sich vollzogen hat. In den Schriften des bekannten Alcuin († 804), welcher lange Zeit Vorsteher des Gelehrtenvereins am Hofe Karl des Großen war, findet sich ein kurzer Traktat über Musik, worin die bemerkenswerthe Stelle vorkömmt: „Daß 8 Töne in der Musik bestehen, das muß jeder Musiker wissen; durch sie scheint eine schöne Vereinigung von Tönen (Klängen) wie durch einen Kitt zusammengehalten zu werden. Ihre Namen, wie sie bei uns gebräuchlich sind, haben ihren Ursprung sowohl von ihrem Ansehen als auch von ihrer Reihenfolge; denn die ersten 4 werden autentici genannt; ihr Klang ist höher, weil sie den andern vier gewissermaßen Meister und Führer sein sollen. Deßhalb sind die ersteren höher, die übrigen tiefer gelegen. Der erste wird protus (primus sc. tonus) genannt; der zweite deuterus, der dritte tritus, der vierte tetrardus, eben von der Reihenfolge hergenommen. Die übrigen vier heißen (plagii, obliqui seu laterales), Seitentöne, gleichsam Theile der ersteren, oder untergeordnete (tiefere) Töne, weil sie sich eben als Theile derselben zeigen und nicht von ihnen besonders verschieden sind, auch in tiefere Tonlage absteigen." z. B.

I. Authent. protus: D E F G a ♮ c d
II. Plag. protus: A B C D E F G a.

Weiteres sagt Alkuin nicht.

IV. Aurelian von Réome.[1])

Nach Alkuin folgt bei Gerbert ein ziemlich ausgedehnter Traktat eines Aurelianus Reomensis. Dieser Aurelian war, wie dieß aus dem einleitenden Briefe an einen gewissen Bernhard hervorgeht, Mönch im Kloster Scti Joannis Bapt. zu Réome, in der Diözese Langres. Die Zeit, in welcher er diesen Brief und Traktat schrieb, möchte an den Ausgang des 9. Jahrh. zu setzen sein, da er diesen Bernhard vorerst seinen Abt nennt, dann als seinen künftigen Erzbischof und als Enkel des Kaisers Karl d. Gr. bezeichnet. Gerbert findet bei Mabillon (Annal. l. 33), daß wirklich ein Verwandter Karls mit dem Namen Bernhard oder Bernus um diese Zeit vom Erzbischof Amulus von Lyon, in dessen Metropolitansprengel die Diözese Langres gehörte, die bischöfliche Weihe erhalten hat. Ebenfalls findet sich in der Series Episcoporum von P. Pius Gams O. S. B. bei Lyon zum Jahre 895 ein Bernardus Chorepiscopus verzeichnet. Uebrigens läßt auch die ganze musikalische Abhandlung auf eine solche Zeit schließen.

Veranlassung zur Abfassung seines Traktates gab ihm die Bitte seiner Mitbrüder im Kloster, er möchte für sie eine ausgedehntere

[1]) l. c. 26.
[2]) Mendel, musikal. Conversations-Lexikon. Artikel „Griechische Musik".

[1]) Gerb. Scrpt. I. 27—63.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abhandlung über bestimmte Vorschriften für Gesänge oder Gesangsweisen, welche man toni oder Tenores nenne, und über deren Namen zusammenschreiben. Er sammelte nun, was er in den Schriften der Alten passendes fand und fügte dem noch hinzu, was er von diesem Bernhard, welcher Archicantor im Kloster gewesen war, und auch von andern gehört hatte.

Die ersten Kapitel bringen denn auch nur ganz genau dasselbe, was schon Cassiodor geschrieben hatte, mit einigen Excerpten aus Boëtius, auf den er seine Schüler besonders verweist, wenn sie in die Musikwissenschaft tiefer eindringen wollen.

Die Musik definirt er mit Alkuin als die Wissenschaft, richtige Tonbilder (Melodien) zu gestalten, wie sie dem Klang und Sang (den Instrumenten und dem Gesang) angemessen sind (Musica est scientia recte modulandi sono cantuque congrua). Daß er aber das Wissen der Alten über Musik noch nicht vollständig beherrscht, was er selbst demüthig bekennt, zeigt sich darin, daß er in seiner Darstellung nicht immer klar ist, und es öfter an der guten logischen Anordnung des Materials gebricht; er ist noch nicht selbständig. Die Töne (Tonarten) zählt er mit den Worten Alkuins auf.

Den Ton (sonus, phthongus) definirt er als eine geschärfte Hervorbringung der Stimme, und nach der alten stereotypen Weise als das Unterscheidende und Gemessene in der Harmonie, welches in der Ansprache und im Halten der Stimme sich kund gibt (harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu et tenore consistit); das soll wohl bedeuten, daß der Ton ein von einem andern Tone unterschiedenes Individuum, ein gemessener Klang sei, welcher durch einen schärferen Athemstoß hervorgebracht und gehalten wird. Symphonien und Consonanzen führt er wie Isidor sechs auf. Aus demselben Autor schreibt er, freilich zwecklos, die 16 Halbtöne der Transpositionsskala aus und geht dann auf das Capitel über, welches auch in späteren Traktaten noch eine Rolle spielt, nämlich, was für ein Unterschied sei zwischen einem Musiker und einem einfachen Sänger, ganz nach Boëtius. Endlich im 8. Capitel kömmt er auf die 8 Töne genügend zu sprechen, wobei aber die eben angeführte Definition von Ton auch für Tonart gelten muß (wie bei Alkuin). Die Zahl acht, meint er, habe man von der Astronomie entlehnt; inzwischen schaltet er die numerischen oder arithmetischen Verhältnisse der Töne ein, und erzählt dann folgende an sich unbedeutende Geschichte, welche aber doch einiges Licht auf die Entwicklung der mittelalterlichen Musik wirft: „Einige Sänger behaupteten, daß sich manche Antiphonen nicht auf die Regeln der bisherigen 8 Tonarten zurückführen ließen. Deßhalb befahl Kaiser Karl, ihre Zahl um vier zu vermehren und ihren Formeln die Worte Ananno, noëane, nonanneane, noëane unterzulegen. Und weil die Griechen sich prahlten, daß sie aus ihrer Weisheit die 8 Tonarten erfunden hätten, wollte er, daß nunmehr 12 Tonarten gebraucht würden. Darauf fügten auch die Griechen, damit sie uns gleich wären und philosophisch ebenbürtig dastünden, ihrerseits 4 neue Tonarten an mit dem Formeltext: Nono, teneano, noneano, annoannes". Doch können all diese neuen Tonarten auf die alten zurückgeführt werden, und so wenig Jemand einen neuen Redetheil erfinden kann, so wenig läßt sich auch die Zahl der Tonarten in Wahrheit vermehren. Es ist also angezeigt, bei den acht Tonarten, in welchen bis jetzt alle Gesänge sowohl der römischen als auch der griechischen Kirche geschrieben sind, zu verbleiben."

Hiedurch wird nur umsomehr, wenn auch indirekt, bestätigt, daß, was schon aus den griechischen Namen authentus, plagius, protus etc. hervorgeht, die Umwandlung des alten Tonsystems von der orientalischen Kirche in die römische Kirche überging. Wann aber diese Neugestaltung und wahrhaft praktische Einrichtung ihren Anfang nahm, darüber läßt sich nichts Näheres ermitteln. Aus dieser Geschichte geht ferner hervor, welch lebhaftes Interesse der Kaiser an der Musik nahm, wie durch ihn überhaupt ein neues Leben in die Pflege dieser Kunst kam, und seine Anordnungen den meisten Anstoß zur Weiterentwicklung der Musik gaben.

Die Frage nach der Bedeutung der Formeltexte d. i. der Wörter Noëane, Nonnaneane u. s. w., welche den allgemeinen Tonformeln untergelegt sind, beantwortet Aurelian mit dem Hinweis auf die Auskunft, welche ihm ein Grieche ertheilte, nämlich, daß sie nichts bedeuten, sondern blos Ausrufe der Freude seien.

In acht folgenden Cap. belehrt er seine Mitbrüder über die verschiedenen Ausgänge, welche nach den einzelnen Tonarten bei den mit Antiphonen und Responsorien verbundenen Psalmversen anzuwenden sind. Da in diesem Traktate jegliche Angabe von Notenzeichen, Neumen fehlt, (auch in dem von Gerbert benutzten Manuscripte der Bibliotheca Laurentiana, etwa im 17. oder 18. Jahrhdrt. angefertigt, fehlen alle Neumen) so ist es fast unmöglich, bezüglich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Uebereinstimmung der Lehre Aurelian's, in diesem Punkte mit späteren Notirungen irgend eine Klarheit zu gewinnen. Nur soviel ist ersichtlich, daß die Zahl dieser Clauseln oder Schlußformeln mit den später oder an andern Orten gebrauchten nicht zusammentrifft, und daß auch die Schlüße gar mancher Antiphonen von den Sängern anders auszuführen waren oder nach Angabe der Tonarien ausgeführt wurden, als die schriftliche Aufzeichnung der Neumen auswies. So schärft er beim III. Ton als Regel ein: „Wenn eine Antiphon im III. Ton beginnt, aber im VI. Ton endet, so darf sie nicht im letzteren, sondern muß im ersteren geschlossen werden." „Ueberhaupt richte man sich bei den Introitus, Antiphonen und Communionen nur nach der an deren Anfange hervortretenden Tonart." Beim VI. Ton führt er das Beispiel einer Antiphon an, welche im VI. Ton beginnt, aber im I. schließt und macht dabei die Bemerkung, daß, so lange der Psalm dazu gesungen wird, man wegen Mißklang (propter diaphoniam) den I. Ton einhalten und erst bei der Repetition der Antiphon nach dem Psalme dieselbe im VI. Ton enden soll. Hiebei gibt er den Sängern auch mancherlei Anweisungen über das Unterlegen des Textes in den VV. der Responsorien in den Nokturnen, resp. auf welche Silben diese oder jene Modulation (Neumengruppe) zu legen sei, und führt gelegentlich an: „Es ist eine musikalische Lizenz, daß auf einen Vokal, welcher in der Reihenfolge der Vokale (a, e, i, o, u) einem andern voransteht, wenn nöthig, eine längere Tongruppe gesetzt werde." Für den VII. Ton weiß er 10 Finalformeln anzudeuten. Auch der sogenannte tonus peregrinus, den er dem VII. Ton einreiht, ist ihm wohl bekannt. Zuletzt weist er einen etwaigen Tadler darauf hin, daß nach Anweisung der Musikwissenschaft aus griechischer Quelle alle diese mannigfaltigen Formeln geschöpft seien (ex Graecorum derivari fonte una cum musica licentia).

Auf die Kenntniß aller Formeln, Modulationen und Schlußfälle, sowohl von den Versen der Antiphonen, als auch der Responsorien u. s. w., legt er den größten Werth, so daß er behauptet, es könne einer kein vollkommener Sänger sein, wenn er dieselben seinem Gedächtnisse nicht gut eingeprägt habe.

Es ist sehr zu bedauern, daß nirgends Notenzeichen angebracht sind; denn wenn auch Aurelian im 19. Capitel einige Melodien genauest zu beschreiben sich bemüht, so ist es doch unmöglich, sich ein klares Bild von denselben zu machen. Nur so viel wird ersichtlich, daß vieles von dem, was in neumirten Büchern bestimmt vorgeschrieben ist, zu dieser Zeit noch dem Verständniß der Sänger anheimgestellt war, und daß die Einfachheit der Responsorienverse in den Nokturnen nicht die reichverzierten Melodien, wie sie das St. Gallener Antiphonar enthält, ahnen lassen.

V. Remigius.[7])

Remigius von Auxerre, (Antisiodorensis) war um Mitte des 9. Jahrhunderts daselbst geboren und trat in das dortige Kloster von St. Germain ein. Seine höheren Studien hatte er auf der Pariser Hochschule zur Zeit Karl des Kahlen gemacht und zählte unter die gelehrtesten Männer seiner Zeit. Der Erzbischof Fulco von Rheims bediente sich seiner zur Restaurirung der daselbst bestehenden Schulen. Remigius schrieb über alle Fächer der freien Künste und Wissenschaften, und so auch über Musik. Seine Abhandlung über letztere Kunst besteht jedoch nicht in einer selbständigen Arbeit, sondern in einem Glossarium zu dem IX. Buche des Werkes „De nuptiis Philologiae" von Martianus Capella, welches ein kleines Compendium der griechischen Musiklehre bildet und der Hauptsache nach eine lateinische Uebersetzung aus dem ersten Buche des Aristides Quintilianus (1. Jhdt.) ist. Es ist hier Gelegenheit gegeben, diese Grundlage der spätern Musik genauer zu betrachten.

Die Musik beruht (so lehrt er) auf Proportionen d. h. Consonanzen. Was richtig klingt, ist entweder Ton oder Halbton oder Viertelston, welch letzterer auch Diësis genannt wird. Dieser Ton (Ganzton) ist als Intervall zu betrachten, als Zwischenraum zwischen zwei nebeneinander liegenden Tönen, welche im arithmetischen Verhältniß ihrer Schwingungen von 8 : 9 stehen. Man nennt ihn manchmal auch sonus, doch betrifft dieser Name eigentlich nur einen für sich betrachteten Ton, Klang, ohne Beziehung auf einen andern.

Die Griechen benützten 18 solcher Töne oder Klänge, von denen der tiefste Proslambanomenos, der folgende höhere Hypate hypaton heißt, an welchen sich aufsteigend anschließen: Parhypate hypaton, Hypate diatonos (Lichanos hypaton), Hypate meson, Parhypate meson, Meson diatonos (Lichanos hypaton), Mese, Trite synemmenon, Pa-

[7]) l. c. 63—94.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ranete synemmenon, Nete synemmenon, Paramese, Trite diezeugmenon, Paranete diezeug., Nete diezeug., Trite hyperboleon, Paranete hyperboleon, Nete hyperboleon. Eigentlich sind es blos 16 verschiedene Töne, denn Parenete und Nete synemm. sind ganz gleichtönend mit Trite diez. und Paranete diez.; die eigenen Namen hielten die Griechen jedoch für nothwendig wegen der Tetrachord-Eintheilung.

Aus diesen Tönen bildet sich jede rechtmäßige Melodie bald ab- bald aufsteigend. In ihnen können auch drei Symphonien (Consonanzen) gebildet werden, nämlich Diatessaron, eine Quart, 3:4, Diapente, reine Quint 2:3, und Diapason, Oktav 1:3.

Tropi d. i. Töne der schon bei Aurelian angeführten Transpositions-Skala, auf deren jedem wieder eine Tonreihe errichtet werden kann, sind 15, und in jeder dieser Tonreihen finden sich fünf Tetrachorde. Drei dieser Tropen hängen zusammen wie z. B. der Lydius mit dem Hypolydius und Hyperlydius; aber auch in anderer Beziehung können zwei dieser Tropen noch in Verbindung treten.

Die Stimme kann auf zweierlei Weise sich kund geben, als ausdauernd, wie man z. B. im Gespräche auf einem Ton verharrt, oder geschieden, wie man beim Singen die Tonhöhe wechselt. Letztere Weise gehört demjenigen Theile der Musik an, den wir den harmonischen nennen. Bei Behandlung desselben sind sieben Punkte in Betracht zu ziehen, und es hat demnach die betreffende Lehre zu handeln: 1) von den Tönen, 2) von den Zwischenräumen, 3) von den Oktavgattungen, 4) von dem Tongeschlechte, 5) von den Tonarten, 6) von den Uebergängen. 7) von der Melodienbildung.

ad 1. Töne werden (mit Einschluß von 5 chromatischen und 2 harmonischen Tönen) 28 gezählt. Chromatische und enharmonische Töne können nur innerhalb eines Tetrachords (Viertonreihe im Umfange einer reinen Quart) vorkommen; weßhalb die dasselbe einschließenden Töne, wie (Proslambanomenos) Hypate hypaton, Hypate meson, Mese, Nete diezeugm. und Nete hyperbol. sowie Nete synem. stets unverändert, stantes, bleiben, die dazwischenliegenden Töne aber bewegliche, mobiles, heißen, weil auf sie die Chromatik oder Enharmonik angewendet werden kann. Das chromatische Tetrachord hat die Intervallenverhältnisse: $^1/_2$ Ton, $^1/_2$ Ton, 3 halbe Töne, das enharmonische: $^1/_4$ Ton, $^1/_4$ Ton, 2 ganze Töne.

ad 2. Zwischenräume, Intervalle gibt es viele, doch sind unter die legitimen nur zu rechnen: Diatessaron, Diapente, Diapason, Bisdiapason, (Doppeloktav) 1:4, Diapason et Diatessaron, Diapason et Diapente (vgl. S.); hiezu kommen noch: der Ganzton 8:9 und seine Theile, großer und kleiner Halbton und Viertelston.

ad 3. Durch die Verbindung von Diatessaron und Diapente bildet sich die Oktav, Diapason, Oktavreihe; solcher Oktavreihen gibt es sieben, nämlich vom Proslambanomenos A bis zur Mese a, von Hypate hyp. B bis zur Paramese $\flat$ und so fort bis zu a—$^{a}_{a}$, welche der ersten von A ausgehenden Reihe vollkommen gleicht, mit Ausnahme, daß ihre Töne um eine Oktav höher klingen.

ad 4. Tongeschlechter gibt es drei: das diatonische, welches sich auf ein Tetrachord gründet, das in einer Folge von 1, 1, $^1/_2$ Ton oder 1, $^1/_2$, 1 oder $^1/_2$, 1, 1 Ton verläuft; das chromatische, welchem ein Tetrachord zu Grunde liegt, in welchem auf 2 Halbtöne ein Intervall von drei Halbtönen folgt; das enharmonische, welches zwei Viertelstöne nebst einem Intervalle von zwei Ganztönen umschließt.

ad 5. Tonoi, Tonarten, sind nicht eigentliche Tonarten, Oktavgattungen, sondern die Skalen nach ihrer Lage, je nachdem man sie in einer höheren oder tieferen Tonlage benutzte. Die schon genannte (chromatische) Transpositionsskala gestattete, daß auf jedem einzelnen Halbton sämmtliche Oktavgattungen errichtet werden konnten; sie hatten wahrscheinlich nur für Instrumentalmusik ihre Bedeutung. (Eine ähnliche Prozedur findet sich auch in unserer neueren Musik; wie die Alten etwa sagten, die lydische Oktavgattung sei auf dem phrygischen Ton auszuführen, so sagen wir: man spiele eine Dur-Skala [wir haben nur zwei in ihren Verhältnissen verschiedene Oktav-Gattungen, nämlich Dur und Moll] auf E oder Cis u. s. w.)

ad 6. Uebergang, Modulation kann in vierfacher Weise geschehen: a) von einem Intervall in ein anders, wie vom diatonischen ins chromatische u. s. w.; b) von einem Intervall in ein anderes, oder vom diazeuktischen System in das Synemmenonsystem (Einführung des $\flat$ molle); c) von einer Tonart in eine andere; d) durch den Wechsel von männlichen und weiblichen Stimmen, durch Uebergang von einem der drei tropischen Style in einen andern (hypatoides, tiefe Lage, heroischer Charakter,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mesoides, mittlere Lage, für Dithyramben, ruhig, würdig, netoides, hohe Lage, weichlich, zu erotischen Gesängen passend).

ad 7. Melopoie ist die Anfertigung eines Gesanges, einer Melodie ohne Rücksicht auf den Rhythmus. Die Melodien können sich wieder unterscheiden nach dem Tongeschlechte, der Tonart, der Tonlage oder dem Style. Wer einen Gesang anfertigen will, muß zuerst die Oktavgattung in Obacht nehmen und nach dieser die Töne mischen und zusammenfügen.

Das ist in Kürze der Inhalt des von Martianus Capella gegebenen und von Remigius glossirten Traktates. Was ferner noch folgt, betrifft den Rhythmus, den Numerus der Diktion und die Metrik, was alles die Griechen noch zur Musik rechneten.

Zur Vervollständigung des oben Angeführten sei noch Folgendes bemerkt: Das Tetrachord war die Unterlage und der Keim, woraus sich das ganze Tonsystem entwickelte. Die mittelalterlichen Theoretiker bezeichneten auch das Tetrachord oder vielmehr das Diatessaron als elementum harmoniae; und selbst im neueren Tonsystem macht es sich geltend. Denn was ist z. B. die dur-Tonleiter anders als die Zusammenfügung zweier gleichartiger Tetrachorde in diazeuktischer oder getrennter Weise (c d e f | g a h c)? Der Sprung von der Dominante in die Tonika vollzieht sich (aufwärts) auch im Intervalle der Quart!

Es gibt nur drei natürliche, von einander verschiedene Tetrachorde, auf welche die Griechen ihr Tonsystem aufbauten: a) e f g a (a G F E), das dorische genannt, b) d e f g (g F E D), das phrygische, c) c d e f (F E D C), das lydische Tetrachord benannt; diese unterschieden sich wesentlich durch die Lage des Halbtons. Durch die Verbindung zweier gleichartiger Tetrachorde ergaben sich Oktavreihen, indem man entweder zwei Tetrachorde getrennt aneinanderreihte (per diazeuxin) z. B. e f g a | h c d e, oder indem man sie auf einem Ton verband (per synaphen, synemmenon) und, um die Oktav voll zu machen, oben oder unten einen Ton hinzufügte z. B. A B (H) C D E F G a.[1] Man unterscheidet ferner 4 verschiedene Pentachorde (Fünftonreihen), und indem man auf jedem Tone der Skala eine Oktavreihe errichtete, erhielt man auch noch 7 verschiedene Oktavreihen. Letztere sind:

[1]) Das B hat hier immer die Bedeutung von unserem H.

	Griech. Namen.	Mittelaltl. Namen.
A B C D E F G a	Hypodorisch	hypodorisch.
B C D E F G a ♮	Mixolydisch	hypophrygisch
C D E F G a ♮ c	Lydisch	hypolydisch
D E F G a ♮ c d	Phrygisch	dorisch
E F G a ♮ c d e	Dorisch	phrygisch
F G a ♮ c d e f	Hypolydisch	Lydisch
G a ♮ c d e f g	Hypophrygisch	Mixolydisch.

Durch die Synaphe, das Synemmenon oder verbundene System, auf die höher liegenden Tonreihen angewendet, (durch die Einführung des ♭) konnten sie in den oberen Tonreihen die um eine Quart tiefer liegende Reihe darstellen (Transposition) z. B. E F G a ♭ c d e = B (H) C D E F G ♮ — ein Mittel, dessen sie sich zur Modulation bedienen konnten.

Aus diesen hauptsächlichsten Grundsätzen der griechischen Musiklehre entwickelte sich nach und nach die mittelalterliche Theorie, welche, sobald sie in den Musiktraktaten auftritt, schon manche Abweichungen vom Alten aufweist. Das Stadium des Uebergangs liegt im Dunkeln.[1])

VI. Notker.[2])

Das Kloster St. Gallen stand im 9. und 10. Jahrhundert bezüglich der Künste und Wissenschaften in hoher Blüthe, insbesondere war es der Kirchengesang, welcher dasselbe berühmt machte. Der päpstliche Sänger Romanus hatte die Mönche den römischen Kirchengesang gelehrt und selbst eine authentische Abschrift des römischen Antiphonars mitgebracht und am Altare hinterlegt. Man muß doch wohl annehmen, daß Romanus seine Lehre nicht blos auf das Erlernen der Melodieen eingeschränkt, sondern auch ausreichenden Unterricht über das Tonsystem, die Grundlage dieses Gesanges vorgetragen habe. Darum erscheint es befremdlich, daß keiner der gelehrten Mönche einen solchen Unterricht schriftlich hinterlegt hat. Gerbert führt zwei kurze Traktate über Musik unter dem Namen „Notker" an, aber wie wenig tragen dieselben zur Einsicht in das nun schon neu gewordene Tonsystem bei.

Der erste derselben ist ein Brief des Mönches Notker I. Balbulus († 912) an einen Freund, worin er ihm die im Antiphonarium vorkommenden, den Neumen beigesetzten Buch-

[1]) Ueber griechische Musik handelt am klarsten und vollständigsten R. Westphals Werk „Musik des griechischen Alterthums". Leipzig, Verlag von Veit und Comp. 1883.

[2]) l. c. 95—102.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

staben so gut als möglich zu erklären sucht. Ueber Musiklehre enthält er nichts.

Der zweite Traktat[1]) ist in deutscher Sprache abgefaßt und enthält 4 Kapitel, „de octo Tonis; de Tetrachordis; de octo Modis; de Mensura fistularum organicorum, und bezieht sich im Grunde nur auf Instrumentalmusik, des Gesanges wird bloß nebenbei gedacht.

Das 1. Kapitel lehrt, daß es blos 7 verschiedene Töne gibt; „vom achten an repetiren sich die untern Töne und sind der Qualität nach die nämlichen; deßhalb finden sich auf der Lyra und dem Psalterium nur 7 Saiten, und auch auf der Orgel geht das Alphabet nicht über die ersten 7 Buchstaben hinaus A B C D E F G, von welchen vier, nämlich B C D E die Schlußtöne jeden Gesanges, jeder Melodie bilden."[2]) Diese Buchstaben, welche zur Instrumentalnotation dienten, bedeuten die nämlichen Töne, wie C D E F G A H (= C, B = D, C = E etc.). Die Instrumente, welche in der Regel keinen großen Umfang hatten, wurden gewöhnlich von C aus disponirt, weshalb man diesem Tone auch den Buchstaben A beilegte. Von C aus war die Disposition nach oben (wie von a nach unten) leicht und bequem, indem man blos zwei Töne (8:9) und dann die Quart (Diatessaron) vom Ausgangston zu messen brauchte, um auch schon den das Tetrachord ergänzenden Halbton (E F) zu haben. In Anbetracht dieser bequemen Messungsart disponirten schon die alten Griechen ihr Tonsystem von a abwärts (a ' G ' F ½ E). — „Ueberschreitet ein Gesang aber den Umfang dieser 7 Töne, so muß man die ersten 6 Buchstaben, je nach Bedürfniß, oben anreihen oder die letzten drei unten ansetzen. So ergibt sich dann ein Umfang von 16 Tönen, den auch die Alten schon forderten."

Das zweite Capitel erinnert an das systema perfectum der Alten, die Doppel-Oktavreihe von $A-\frac{a}{a}$, in welcher 4 Tetrachorde gezählt wurden:

A ‖ H C D E | F G a | h c d e | f g $\frac{a}{a}$ (der Proslambanomenos A als „hinzugefügter Ton war von der Tetrachordbildung ausgeschlossen); „außerdem finden sich in einer Acht-Tonreihe zwei getrennte Tetrachorde (e f g a | h c d e), in einer Sieben-Tonreihe zwei verbundene Tetrachorde (h c d e | f g a). Man fügt aber jetzt unten noch einen Ganzton bei und enthält dann eine Reihe von 16 Tönen, welche sich in 4 getrennte Tetrachorde abscheiden, von denen das unterste tetr. gravium (das der tiefen Töne), das folgende tetr. finalium (das der Finaltöne), das dritte das tetr. superiorum (der oberen) und das oberste das der excellentium (der höchsten Töne) heißt:"

Γ A B C | D E F G | a ♮ c d | e f g $\frac{a}{a}$

„Wenn nun gleichwohl bei 16 Tönen sich 21 Saiten oder drei Alphabete auf der Lyra oder andern Instrumenten finden, so geschieht diese Einrichtung nur deßwegen, damit man mit Leichtigkeit dem auch höher steigenden Gesange mit beiden Händen folgen kann und nicht genöthigt ist, bei mangelnden Tönen (Buchstaben) aufwärts oder abwärts in ein höheres oder tieferes Alphabet springen zu müssen."

Im 3. Capitel handelt Notker von den 8 Harmonien, Oktaven-Gattungen, deren Aufzählung nach der Transpositionsskala geschieht, also in gänzlich unrichtiger Vermischung oder Verwechslung. Hiebei läßt er den Abstand zwischen dem hypodorischen und hypophrygischen Modus einen Ganzton, zwischen diesem und dem hypolydischen ein Halbtonintervall sein, was blos nach der Folge der Oktavreihen von unten nach oben nicht möglich ist (wohl aber von oben nach unten). A 1 B ½ C 1 D 1 E ½ F 1 G 1 a. Diese Folge von tonus, tonus, semitonus... ergibt sich nur bei der Transpositionsskala, insofern auf einem Tone die verschiedenen Oktavgattungen gebildet werden. „Der hypodorische Modus ist der tiefste, der hypermixolydische der höchste ($a-\frac{a}{a}$); über letzteren hinauszusingen, liegt nicht in der menschlichen Stimme. Wenn also ein Gesang wirklich so hoch ginge (das Gleiche gilt, wenn ein Gesang so tief fällt), so müßte man an den betreffenden Stellen in eine tiefere (oder bez. höhere) Oktav greifen, was jedoch nicht zulässig ist; darum sehe sich der Sänger am Anfange vor, um in einer gehörigen Tonregion seinen Gesang zu beginnen; da hat er die Freiheit, so hoch oder tief anzufangen, als ihm gut dünkt."

„Bezüglich der Saiten der Lyra und der Orgelpfeifen beachte man, daß man sie nicht zu kurz oder zu lange mache, indem sonst ihr Ton nicht mehr rein und wohlklingend ist. Für die Pfeife des ersten Buchstabens (C) ist die passendste Länge anderthalb Ellen."

[1]) Vgl. Leipz. Allg. Musikztg. 1982. S. 554.
[2]) B (D) für die des I. und II.; C (E) für die des III. und IV.; D (F) für die des V. und VI.; E (G) für die des VII. und VIII. Tones.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das 4. Capitel bespricht die Mensurirung der Orgelpfeifen und lehrt: „Nimm als erste Pfeife eine Pfeife von Länge und Weite, wie es dir gefällt, (alle aber sollen von gleicher Weite sein). Darnach messe die zweite, indem du von dieser Pfeife zuerst den 8. Theil der Weite (des Durchmessers) abziehst; dann theile sie in 9 gleiche Theile. Die 8 restirenden Theile geben die Länge der zweiten Pfeife, deren Ton nun um einen Ganzton (8:9) höher ist (z. B. C D). In ähnlicher Weise verfahre zur Gewinnung der dritten Pfeife; jedoch entfallen hier zwei Achtel des Durchmessers — und diese wird wieder um einen Ganzton höher sein als die zweite (D E). Um die vierte Pfeife zu erhalten, ziehe den dritten Theil der Weite der ersten Pfeife hinweg, theile sie dann abwärts bis zum Labium in vier Theile und gib drei Theile davon der vierten Pfeife (F) und du hast ihre Länge. Das ist die Quart vom ersten Ton (C—F, 3:4). Durch Dreitheilung wird die Quint und die fünfte Pfeife gewonnen (2:3), durch Neuntheilung der fünften die sechste, durch Viertheilung der vierten die siebente. Die Länge der achten Pfeife ergibt sich, wenn du an der ersten den Durchmesser abziehst und von der restirenden Länge die Hälfte nimmst (1:2). So mag man oktavenweise die nächsten 7 höheren Pfeifen messen, und umgekehrt auch die tieferen Pfeifen."

Ueberblicken wir den ganzen Traktat, so ist er bezüglich einiger Instrumente sehr belehrend, aber einen Fortschritt in der Musiklehre zeigt er nicht, wohl aber noch viele Unklarheit in Darstellung eines Tonsystems. Er wird dem Mönche Notker III. mit dem Beinamen Labeo, zugeschrieben, welcher 1022 zu St. Gallen starb und durch Abfassung mehrerer wissenschaftlicher Abhandlungen in althochdeutscher Sprache seine große Gelehrsamkeit bekundet hat.

Uebrigens kann man an der Autorschaft Notkers III. immer noch zweifeln, da zu seiner Zeit im nahen Reichenau die unselige Verwechslung von Oktavengattungen und Transpositionsskala schon überwunden war, in Frankreich Odo und in Italien Guido von Arezzo die mittelalterliche Lehre von den Tonarten ganz klar vortrugen, so daß man diesen Traktat einem früheren Tonlehrer zuweisen könnte. Doch darf man nicht vergessen, daß sich an manchen Orten, in manchen Gegenden die alte Tradition noch lange erhielt, während man an andern schon weiter vorangekommen war.

VII. Hucbald. († 930.)[1]

Die Bemühungen Karls des Großen um die Pflege der Kirchenmusik hatte schöne und reiche Früchte getragen. Im ganzen Frankenreiche ertönten in den Kloster- und Kathedralkirchen die römischen Gesänge, und man verstand es, ähnliche Gesänge für erst neu erstehende Festgelegenheiten und kirchliche Feierlichkeiten zu componiren. Manche Städte und Klöster gewannen besonderen Ruf durch ihre trefflichen Singschulen, und von ihnen gingen wieder gute Musiklehrer hinaus in andere Klöster und Städte. Doch konnte eine bloße Traditions-Singweise ohne feste und einheitliche theoretische Grundlage für die Dauer nicht genügen. Das theoretische System war aber bisher nur so fragmentarisch und lückenhaft, verschwommen und unklar, daß der eigentlichen besseren Praxis damit wenig gedient war. Die Praxis selbst nöthigte und lehrte, aus der Theorie der alten Griechen, die sich mit den neuen Gesängen weniger gut vertrug, nach und nach sich loszuwinden und ein neues Gebäude, jedoch noch auf diesen alten festen Grundlagen aufzuführen. Das war die Arbeit des 10. und theilweise noch des 11. Jahrhunderts. An ihr betheiligten sich hervorragende Geister, welche philosophisch gebildet, ein neues wohlgeordnetes, in sich fest verknüpftes System ausbildeten.

Aus dem 10. Jahrhundert gibt Gerbert mehrere sehr tüchtige Traktate. Unter dem Namen „Hucbald" erscheinen nicht weniger als 5 größere und mehrere kleinere Arbeiten. Daß nicht alle von Hucbald, dem Mönche von St. Amand in Flandern seien, sagt Gerbert selbst, indem er die kleineren Abhandlungen, welche in den Manuscripten an die angeblichen Werke Hucbalds angereiht und ohne Autorbenennung waren, doch aufnehmen zu sollen glaubte. Die neueste Zeit hat aber so viel wie erwiesen, daß auch die mit „Hucbald" angeführten Werke nicht Arbeiten dieses Mönches seien, und namentlich die Musica enchiriadis einer späteren Zeit angehöre. Weiteres hierüber enthält der Cäcilienkalender pro 1885 p. 50—52. Hier kömmt es darauf an, die in diesen Traktaten enthaltenen Lehren kurz darzustellen.

Der erste Traktat wird als Liber Ubaldi peritissimi Musici de harmonica institutione eingeführt. Dieß scheint ein Elementar-

[1] Gerbert l. c. 103 ff. — Vgl. Cäcilienkalender 1880 S. 45. ff., wo auch Abhandlungen über Hucbald und Uebersetzungen seiner Musica enchir. angegeben sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

buch für solche zu sein, „welche einige Kenntniß des Singens sich verschaffen wollen." Das Werklein macht den Gesangschüler vorerst mit den Tönen bekannt. An Beispielen werden gleiche und ungleiche Töne gezeigt, ferners die rechtmäßigen Intervalle angegeben, deren es neun Arten gebe: Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Quart, Triton, Quint, kleine Septime. Doch sind nicht alle davon Consonanzen, sondern blos Intervalle; denn „Consonanz ist die gemessene und wohlklingende Vereinigung zweier Töne, welche nicht anders sich zeigt, als wenn zwei Töne zugleich angeschlagen oder gesungen werden; das findet statt, wenn Männer- und Knabenstimmen zusammensingen, oder in dem sogenannten Organum". Solcher Consonanzen gibt es 6; drei einfache: Oktav, Quint und Quart; und drei zusammengesetzte: Oktav mit Quart, Oktav mit Quint und Doppeloctav.

Vom Sonus, Klang, Ton glaubten schon die Alten als von einem Elemente der Musik ausgehen zu müssen; sie nannten dieselben auch phthongi, d. h. abgemessene und begrenzte Töne, welche für die Melodie tauglich sind. Man nannte sie gewöhnlicher chordae, Saiten, weil sie auf Instrumenten, wo deren Namen beigeschrieben waren, leichter erkennbar sind.

Anfangs hatte man nur 4 Töne, welche nach und nach bis zu 15 gebracht wurden; ihre Namen und Ordnung beschreibt Boëtius hinlänglich. Keiner dieser Töne ist dem andern gleich, sie steigen wie auf einer Stiege oder Leiter auf- oder abwärts, und jeder ist von dem andern durch einen bestimmten und abgemessenen Zwischenraum getrennt. Den kleinsten Zwischenraum bilden der Halbton und der Ganzton. Der Hablton (semitonium, semitonus) ist übrigens nicht die genaue Hälfte des Ganztones, sondern es gibt ein semitonium majus und minus. Auf der Cither findet sich ein Halbton zwischen der 3. und 4. Seite (E-F), gleicherweise auf der Orgel. Um sich die Sache noch anschaulicher zu machen, ziehe man 6 Linien, notire zwischen denselben, ob Ganz- oder Halbtöne seien, und setze die Textsylben entsprechend ein. Hiernach läßt er die ganze Skala von A—$\frac{a}{a}$ ordnen mit der alten Eintheilung, wornach der Proslambanomenos (A) vereinzelnt steht und dann von zwei verbundenen Tetrachorden B C D E F G a gefolgt ist. Taran schließt sich nach Einschiebung eines Ganztonintervalles eine zweite gleichgebildete Oktav: h c d e f g a.

Hiebei bemerkt der Autor, daß man sich nicht beirren lasse, wenn etwa die Orgeln oder andere Musikinstrumente mit einem andern Ton beginnen, oder die Zahl 15 überschritten wird. „Unsere Anordnung ist von Boëtius, der sie nicht ohne guten Grund adoptirt hat.[1]) Wenn Instrumente mit einem andern Ton beginnen, so ist das kein Fehler; seit undenklichen Zeiten und bei den gelehrtesten Männern war diese Tonordnung in Gebrauch und man findet in ihr auch wirklich die Tonordnung des Boëtius; sie beginnen nämlich beim dritten Ton der Boëtischen Skala. Finden sich aber mehr Töne z. B. 21, so sind dieselben keine neuen Töne, sondern blos eine höhere Wiederholung der untern Töne, um in den verschiedenen Tonarten genügenden Raum zum Aufsteigen zu haben."

„Man beachte, daß jeder achte Ton der nämliche mit dem je ersten ist, nur mit dem Unterschied, daß dieser Männerstimme, jener aber Knabenstimme ist."

Boëtius disponirt seine Skala von oben nach unten, Ganzton, Ganzton, Halbton (a ' g ' f ½ e) und setzt zu unterst zur Vervollständigung der Oktav den Proslambanomenos A an. Manchmal setzt man ein Tetrachordum synemmenon, verbundenes Tetrachord ein, so daß sich drei verbundene Tetrachorde aneinanderreihen A | B C D E F G a ♭ c d; vom 8. zum 9. Ton erscheint dann ein Halbton (a ♭). Dieß Tetrachord kömmt besonders im V. und VI. Ton zur Anwendung. Weil es jedoch den Orgeln fehlt, können diese Instrumente manche Gesänge nur schwer oder gar nicht ausführen. Es ist mit einem eigenen Namen (synemmenon) ausgezeichnet, obwohl die Töne c, d die ganz gleichen mit den gleichnamigen im getrennten Tetrachorde (diezeugmenon) sind; aber andere Namen sind ihnen beigelegt, weil beim tetr. synemmenon die Melodie ohnehin nicht weiter als bis d gehen kann und dann wieder zurückkehrt.

Tetrachordum synemmenon.		Tetrachordum diezeugmenon.	
a	Mese	a	Mese
b ♭	Trite syn.	b ♮	Paramese
c	Paranete syn.	c	Trite diezeug.
d	Nete syn.	d	Paranete diez.
		e	Nete diez.

Nachdem Hucbald die griechischen Tonnamen mit lateinischen Ausdrücken erklärt hat,

[1]) Die Orgeln und Instrumente disponirte man von C aus, so daß sich die C dur-Skala ergab; die einzelnen Töne derselben bezeichnete man mit A, B, C....

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wendet er sich zu den Noten (notae musicae), Tonzeichen. „Die Zeichen (Buchstaben), welche jeder Saite beigefügt sind, sind für die Sänger von größtem Nutzen, indem, wie man aus den Buchstaben Wörter und Sätze lesen kann, diese, wenn mit ihnen eine Melodie notirt ist, zum Absingen derselben auch ohne Lehrer befähigt wird. Die Usualnotenzeichen (Neumen), welche an verschiedenen Orten verschieden dargestellt werden, sind keine wahre Unterstützung des Gedächtnisses; denn sie lassen uns immer im Ungewissen, um wie viel ein folgender Ton höher oder tiefer gesungen werden soll. Gleichwohl haben sie auch einen Nutzen, indem sie theils die Dehnung des Gesanges, theils eine zitternde (trillernde) Stimme andeuten, oder die Bindung oder Trennung der Töne oder das Schleifen derselben nach unten oder oben (plica) anweisen. Die künstlichen Tonzeichen (Buchstaben) zeigen von diesem allen nichts an, aber sie lehren uns die wichtigsten Intervalle treffen, wenn sie über oder neben den Neumen angebracht werden." Von den griechischen Tonzeichen, deren er 288 zählt, führt er nach Boëtius nur den Modus Lydius als den „gebräuchlichsten" an.

„Die vier nach den ersten Tönen, nämlich D, E, F, G, dienen dazu, um die 4 tropi (Tonarten), modi, welche wir jetzt toni nennen, zu bilden. Jeder dieser vier Töne regiert je zwei toni, einen authentischen und einen plagalen, D den I. und II., E den III. und IV., F den V. und VI., G den VII. und VIII. Um diese Töne bewegt sich jede Melodie, und weil in einem derselben jeder Gesang schließt, werden sie auch Finales genannt. Nach deren Muster werden alle Tetrachorde desselben tropus gebildet."

„Noch zu bemerken ist, daß, mit Uebergehung des Tetr. synemmenon, diese 4 Finalen in der Quint oberhalb einen Ton gleicher Qualität finden, in welchem eine Melodie auch regelrecht geschlossen werden kann (Affinale). Auch mit den Unterquarten und Unterquinten haben sie einige Gleichheit, obwohl dieselben nicht am Ende, sondern am Anfange eines Gesanges ihren Platz finden. Bis dahin kann auch der Gesang absteigen; nur im VIII. Ton wird manchmal bis in die Unterquint gegangen. Strikte Regel aber ist, daß keine Melodie oberhalb der Oberquint und unterhalb der Oberquart beginnen darf."

Dieß ist der wesentliche Inhalt der Institutio harmonica und in Anbetracht der noch großen Abhängigkeit von Boëtius ein schätzenswerthes Compendium der mittelalterlichen Musiktheorie.

Gerbert reiht an diesen Traktat mehrere Fragmente von unbekannten Autoren, in welchen ein und das andere weiter auseinandergelegt und faßlicher dargestellt ist. Die meisten dieser Fragmente mögen der gleichen Zeit entstammen, doch etwas älter scheinen die Parthien zu sein, welche als Glossen, als Kundgebungen mehrerer Ausleger (expositores) sich finden. Sie reichen von S. 125 bis S. 147, behandeln die einzelnen Tonarten theils in den Abschlüssen der Antiphonen, theils in „kubischen Zahlenverhältnissen"; ebenfalls wird in einigen Stücken die Einrichtung eines Monochordes und die Ausmessung der Orgelpfeifen gelehrt.

Von größerer Bedeutung ist das dem Mönche Hucbald zugeschriebene Werk: Hucbaldi Elnonensis Musica Enchiriadis (Gerbert I, 152—212). Von dessen Verfasser sagt Hans Müller:[1] „Klaren Kopfes und reifer Ueberlegung, selbstständig und voll neuer Ideen, bedächtig im Disponiren und vorsichtig im Erklären, geht er Schritt für Schritt voran und bringt das zu Stande, was seinen Zeitgenossen längst zum Bedürfniß geworden war, ein musikalisches Lehr- und Handbuch". Daß dieß jedoch nicht das erste gut eingerichtete Lehrbuch war, zeigt uns ein Blick auf die eben besprochene „Institutio harmonica", welche in allem Wesentlichen das nämliche lehrt, manches, was man in der Enchiriadis als neu ansehen möchte, auch schon, wenigstens klar angedeutet enthält und nur in der Disposition der ganzen Tonreihe und in den Notenzeichen abweicht.

Der Verfasser der Musica enchiriadis beginnt gleich mit dem Hinweis, daß, wie die Buchstaben die Elemente sind, aus deren Zusammensetzung sich Wörter bilden und aus deren Zusammenfügung weiterhin Sätze und Reden, so auch die einzelnen Töne die Elemente sind, aus deren richtigen Zusammenfügung sich Melodieen und ganze Gesänge gestalten, und in welche sich schließlich der ganze Inhalt der Musik auflösen läßt. Aus der Verbindung der soni, der musikalischen Töne entstehen diastemata, Intervalle von geringerer Größe und aus diesen systemata, solche von größerem oder größtem Umfange (Oktave, ambitus einer Tonart).

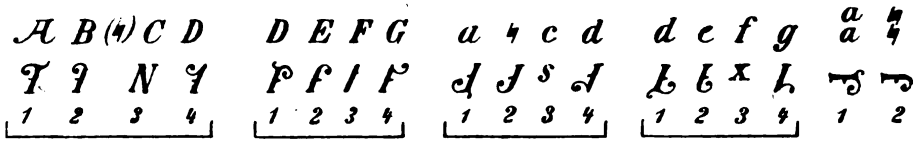
Diese Töne reiht man je vier zu vier von gleicher Qualität (d. h. gleiche Tetrachorde) an-

[1] „Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik" von Hans Müller. 1884. Leipzig, B. G. Teubner.

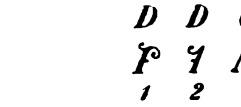
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einander. Da aber nach der natürlichen Ordnung die einzelnen Töne nicht gleich weit von einander abstehen, so können auch verschiedene Viertonreihen sich ergeben, worauf sich die acht Modi (Tonarten) gründen und worin die Harmonie (Melodie) einen Einigungspunkt findet.

Eine solche Tonreihe ließe sich nach oben und unten ins Unendliche verlängern; aus der Unzahl dieser Töne hat sich aber die musikalische Wissenschaft 18 ausgewählt, welche 4 Tetrachorde und zwei überschüssige Töne ergeben. Das unterste und erste Tetrachord heißt tetr. gravium, das zweite tetr. finalium, das dritte tetr. superiorum, das vierte und oberste tetr. excellentium. „Früher habe man verschiedene Manieren zur Beziehung der einzelnen Töne erfunden und benützt, er aber wende folgende Notation als die leichtere und einfachere an." Hiebei nahm er sich augenscheinlich die griechische Instrumental-Notation zum Muster, welche die Buchstaben des griechischen Alphabetes zur Tonbezeichnung gebrauchte und durch verschiedene Stellung derselben Veränderungen der Töne anzeigte.[1]) Der Autor legt die Figur ⊦. Dasian geheißen, zu Grunde; für den ersten Finalton setzt er oben ein schiefes *S* an = 𝄢; für den zweiten, E, ein umgekehrtes C = 𝄡; für den dritten F, gebraucht er ein schiefes *J* = 𝄢; für den vierten G setzt er auf Dasian ein halbes C auf = 𝄡. Durch verschiedene Stellung dieser vier Grundzeichen in den einzelnen Tetrachorden construirt er seine ganze Tonreihe also:



„Die Finaltöne haben über sich zwei Tetrachorde, unter sich aber blos eines; denn kein Gesang kann tiefer gehen, als bis zum 5. Ton unter seiner Finale, d. h. bis zum nächsten unterhalb liegenden und gleichbezeichneten Ton; hier für den I. Modus:



Aufwärts aber kann er steigen bis zu dem dritten gleichnamigen unter den Excellentes mit den beiden überschüssigen Tönen."

„Die authentischen und plagalen modi haben ein und dieselbe Finale, weßwegen man beide für einen modus, eine Tonart hält; aber sie unterscheiden sich darin, daß letztere nicht so hoch sich erheben und höchstens bis zur Oberquint gehen und das nur selten."

Wer nun in der Gesangskenntniß vorwärts kommen will, muß sowohl das Zeichen für jeden Ton, als auch dessen Beschaffenheit (virtus) wohl in's Auge fassen; denn jeder Ton hat in der Quart und Quint ober- und unterhalb einen Ton von gleicher Beschaffenheit; in der Terz zu beiden Seiten den nämlichen Ton, und was er auf einer Seite als Sekund hat, hat er nach der andern als Quart (dieß trifft nur bei der oben angegebenen eigenthümlichen Construktion des Notensystems Hucbalds zu).[1]) Gut ist es, wenn man den einzelnen Tönen der Tetrachorde griechische Namen beilegt z. B. Archoos, Deuteros, Tritos, Tetrardos, (erster, zweiter, dritter, vierter Ton). Sollte man einmal im Zweifel sein, so suche man den Halbton, der immer zwischen dem 2. und 3. Zeichen steht. Die Uebung wird zur Geläufigkeit verhelfen.

Durch anschauliche Beispiele und vergleichende Zusammenstellung führt der Lehrer dann den Schüler zur Kenntniß der 8 Tonarten.

Dieß waren bisher nur Vorübungen, jetzt geht der Autor daran, die Symphoniae, den schönen Zusammenklang zu lehren, sowohl den melodischen als harmonischen. Harmonie nennt er die schöne Vereinigung mehrerer Töne. Ferner erklärt er kurz den Ganzton (Epogdous, 8:9) und den Halbton, welcher zuweilen auch Limma und Diësis genannt wird. Modi sind Arten der Modulation (species modulationum) und man zählt deren acht, Modus protus, authentus et plagis, etc., welche auch Modus Dorius, Phrygius, Lydius u. s. w. heißen. Jeder Gesang hat Theile, welche cola uud commata heißen und melodische Abschnitte bilden; Commata entstehen theils durch einmalige Tonhebung und Senkung (per arsin et thesin), theils durch wiederholtes Steigen und Fallen. Der Unterschied und Zwischenraum zwischen dem höchsten und tiefsten

[1]) Vgl. Leipz. Allg. Musikztg. 1880 p. 433.

[1]) Vgl. Westphal, „die Musik des griechischen Alterthums" p. 37, 38

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tone eines Comma heißt Diastema und kann bald größer, bald kleiner sein; beim colon, welches durch mehrere commata gebildet wird, oder auch beim ganzen Gesang nennen wir diesen Raum Systema (Tonumfang, ambitus).

„Wie aber blos zusammengewürfelte Buchstaben kein ordentliches Wort, geschweige einen guten Satz bilden können, so vermag auch die einfache Zusammenstellung von Tönen keinen ordentlichen Gesang zu bilden. Es gibt deßhalb in der Musik gewisse Intervalle, welche einen wohltönenden Zusammenklang hervorbringen können; diese heißen darum Symphoniae. Deren gibt es drei einfache: Quart, Quint und Oktav, und drei aus diesen zusammengesetzte: Oktav mit Quart, Oktav mit Quint und Doppeloktav." Nun folgt deren nähere Erklärung durch Beispiele. „Auf Instrumenten läßt sich ihr gutes Zusammenklingen leichter hörbar machen; hat man ein solches nicht, so soll ein Sänger den obern Ton und ein anderer Sänger zugleich den tieferen Ton singen."

Bisher waren die Symphonien, Consonanzen, nur für sich betrachtet und war gezeigt worden, welche Stellung und Bedeutung jeder Ton in einem Tetrachorde einnehme, wie ihre verschiedene Stellung verschiedene Tetrachorde, Pentachorde und Oktavreihen begründe und die verschiedenen modi, Tonarten, erzeuge. Jetzt wendet der Autor sich zu den eigentlichen Symphonien, welche Diaphonia heißen oder noch gewöhnlicher Organum. Hucbald definirt sie als einen Gesang „concentu concorditer dissono", und es besteht das Organum oder die Diaphonie darin, daß eine Stimme (vox principalis) die Melodie, den Cantus firmus führt, und eine oder mehrere Stimmen sie in Quarten-, Quinten-, und Oktavenparallelen begleiten. Dieß ist der Anfang des mehrstimmigen, des polyphonen Gesanges. So horrend uns etwa ein solcher Gesang erscheinen mag, so ist doch gewiß, daß er auf ganz natürlicher Grundlage beruht. Begeben wir uns in eine katholische Kirche, wo vom ganzen Volke, jung und alt, z. B. der Rosenkranz gebetet wird. Anfänglich hören wir ein Gemisch von Stimmen in allen Tonhöhen, bald aber sondern sich die Stimmen, und wie aus natürlichem Gefühle hervorgerufen erscheint nur mehr ein vorherrschender Grundton, dann dessen Unterquart, Unteroctav oder die Oberquint u. dgl., und wir empfinden, wenn auch gemeinsame Senkungen oder Erhebungen der Stimme vorkommen, keinerlei Unbehagen. Es ist dieß doch im Grunde nichts anderes, als das alte Organum. Auch bei Volksliedern, die von großen Massen gesungen werden, kann man manchmal solches beobachten, und wenn keine harmonische Begleitung dabei ist, stört es gar nicht sonderlich.

Diese Weise des Gesanges lehrt nun H. ausführlich. Vorerst das Organum simplex in Diatessaron, wobei die zweite Stimme die erste in der Oberquart begleitet; dann dasselbe per Diapente d. h. die Begleitung in der Oberquint. Bei beiden lassen sich dann eine oder alle zwei Stimmen durch eine dritte oder vierte in der Oktav verdoppeln, wobei nach einer Seite ein Quartenorganum, nach der andern Seite ein Quintenorganum zum Vorschein kömmt. (Hier polemisirt er gegen die Pythagoräer, welche die Oktav mit der Quart (Undezime) nicht als Consonanz anerkennen wollen).

Wenn jedoch die in der Quart begleitende Stimme unterhalb der Hauptstimme liegt, so kann die Begleitung sich nicht durchaus in der Quart halten, wenn zu dem 2. Ton B (H), E, h, e die Unterquart zuträfe $\binom{\text{H, E, h, e,}}{\text{F, H, f, h,}}$, weil dann im 1. und 3. Falle keine reine Quart (Diatessaron), sondern eine unzulässige übermäßige (Tritonus) vorhanden wäre, im 2. und 4. Falle beim Fortschreiten der Intervalle ein Querstand (wie wir jetzt sagen) $\frac{\text{E}\ \text{F}}{\text{H}\ \text{C}}$ sich zeigte, welcher auch nicht annehmbar wäre. Deßhalb darf in solchen Fällen das Organum nicht in Quarten fortschreiten resp. nicht unter oder über C und F schreiten. Das ist besonders am Anfange und am Schlusse eines Gesanges oder auch nur eines Abschnittes zu beobachten.[1])

[1]) Dr. W. A. Ambros nennt in seiner „Geschichte der Musik" II. 137 dieses wegen der übermäßigen Quart in seinem regelmäßigen Gange gehinderte Organum das „schweifende" Organum, und bezeichnet es als eine zweite Gattung des Organums, was es aber nicht ist. Denn nicht frei und blos vom Willen des Sängers abhängig werden Sekunden und Terzen eingeführt, sondern weil das F oder C ein Hinderniß für die tiefere Stimme bildet, weiter abwärts zu schreiten. Gleichfalls ist auch die Vermeidung der Folge zweier Terzen nicht auf eine besondere Regel zurückzuführen, sondern ergab sich von selbst, da die untere Stimme auf ihrem Tone zu verbleiben hatte, bis ihr die obere Stimme wieder in Quarten mit dieser fortzuschreiten erlaubte. — Ed. v. Coussemaker veröffentlichte in seinen Scriptores II. 74 noch ein Fragment „Hucbaldi Monachi Elnonensis, De Organo", welches mir jedoch nicht ein Theil der Mus. enchir. zu sein scheint, da der Anfang desselben keinen rechten Anschluß an dasselbe zuläßt. Auch weicht die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zuletzt macht der Autor noch aufmerksam, daß wir nicht alles, was sich auf die Musik bezieht, ergründen können. „Wir können zwar beurtheilen, ob ein Gesang gesetzmäßig sei, können die Entfernung der Töne messen u. s. w., wie aber diese Kunst mit unserem Geiste in so großer Wechselwirkung und Gemeinschaft stehe, können wir nicht genau angeben. Auch können wir einen Gesang nicht blos aus der Eigenthümlichkeit seiner Töne allein, sondern müssen ihn auch aus dem Inhalte beurtheilen. Der Wirkung des Inhaltes muß sich auch die Wirkung des Gesanges anschließen, so daß bei ruhigen Umständen auch die Neumen (Tonformen, Gruppen) ruhig, freudig tönend bei angenehmen u. dgl. sein müssen. Neumen und Texttheile sollen miteinander abschließen. Der Stimmungs-Inhalt mancher Texte läßt sich oft in mehreren Tonarten gleicherweise ausdrücken, für manche Texte paßt aber nur eine Tonart.

Wollen wir, was wir durch Gottes Willen und Gnade von dieser Kunst wissen, auch nur zu Gottes Lob gebrauchen."

Nun beginnt (p. 173) der Katechismus der Musik (Scholia). Es wird alles in einem Zwiegespräche zwischen Schüler und Lehrer nochmal erörtert und durch Beispiele klar gelegt. Es seien daraus nur diejenigen Punkte hervorgehoben, welche bisher nicht berührt worden sind, oder welche sonst von Interesse sein könnten.

Der Anfang dieses Katechismus bringt schon gleich eine höhere Anschauung von dem Gesange. „Nicht gut, heißt es, modulirt (singt) derjenige, welcher die Annehmlichkeit der Kunst zu eitlem Zwecke mißbraucht, wie auch der nicht, welcher die Kunst nicht am rechten Platze anzuwenden versteht. Nur derjenige, welcher andächtigen Herzens ist, wird vor Gott angenehm singen. Ein guter Sänger muß übrigens viele Kenntnisse besitzen. . . ." Jeder der vier Töne des grundlegenden Tetrachordes D, E, F, G, bildet wieder die Grundlage von vier verschiedenen Tetrachorden und Pentachorden, aus denen die Modi herauswachsen.

D E F G	D E F G a
E F G a	E F G a♮
F G a♮	F G a♮ c
G a♮ c	G a♮ c d

Wir zählen zwar 8 modi oder Tonarten, aber so daß immer zwei davon, die höhere und tiefere (major et minor) gleichen Final- oder regierenden Ton haben. Jedoch sind diese Töne nicht immer die Schlußtöne in den Abschnitten (cola et commata), diese schließen gerne in den Affinalen (sociales, compares), die sich rechts und links vom Hauptton an fünfter Stelle finden; auch die an vierter Stelle werden hiezu gesucht.

Weiters wird über die Ausschmückung des Gesanges gesprochen. Dieß beweist, wie viel die Alten auf einen schönen Gesang hielten.

Jeder Gesang muß numerose, numerisch vorgetragen werden, d. h. man muß beachten, welche Töne gedehnter oder kürzer zu halten sind, wie man's beim Lesen bezüglich der Silben hält, so daß sich Längen und Kürzen gesetzmäßig verbinden, und der Gesang wie aus Versfüßen bestehend (metricis pedibus plaudatur) taktirt werde. Die letzten Töne der Abschnitte sind lang, die übrigen kurz. Man darf nicht an einigen Stellen eilen und zusammenziehen und an andern dehnen und langsamer singen, sondern es soll der Anfang gleiches Tempo mit dem Schlusse haben. Ebenso gleichmäßiger Vortrag ist beim Respondiren und beim Wechselgesang zu beobachten. Will man aber zur Abwechslung, d. h. am Anfang oder gegen Ende, das Tempo beschleunigen oder verlangsamen, so soll dieß stets ums Doppelte geschehen.

Dieß numerische oder gemessene Verhältniß gebührt jedem Kunstgesange, und er erhält dadurch seine höchste Weihe, man mag ihn langsam oder schnell singen, er mag von Einem oder Mehreren vorgetragen werden. Dadurch wird auch ein gleichmäßiger Gesang wie aus einem Munde erzielt.

Zuletzt beachte man die Einschnitte, (distinctionum rationem), damit man nicht verbinde, was zu trennen ist, und trenne, was zu verbinden ist. Auch das Tempo ist zu beachten, indem ein Gesang schneller und lebhafter vorzutragen ist, als ein anderer, was man aus dem Textinhalt, aus der ganzen Anlage der Melodie und den leichtbeweglichen oder schwerfälligeren Neumen (Tonfiguren) entnehmen kann.

Im Anschluß daran wird im zweiten Theile des Katechismus der Unterricht von den Symphonien und vom Organum weiter aus-

darin vorgetragene Lehre (soweit sie verständlich ist) insoferne von der Lehre der Mus. enchir. ab, als hier dem Organum auf der Untersekunde der Finale ein Stillstand geboten zu sein scheint, und vom Organum für manche Stellen direkt gesagt wird: „silet", es soll schweigen, wovon in der Mus. ench. nie eine Erwähnung geschieht. Dieß Fragment mag also vielleicht einer etwas späteren Zeit angehören, wo das Organum Hucbald's weiter entwickelt wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geführt, und im dritten Theile zu den Zahlenverhältnissen übergegangen, welche in ausführlichster Weise behandelt werden.[1])

Schließlich (p. 213—228) folgt noch eine „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis", worin Vorschriften über die Handhabung des Antiphonen- und Psalmengesanges beim Gottesdienste (Chorgesang der Mönche) gegeben werden. Es sind dabei die schon oben angeführten Bemerkungen über guten Vortrag zur praktischen Anwendung gebracht und wir können auch heute noch keine besseren Regeln und Vorschriften ersinnen. Die ganze etwas umfangreiche Commemoratio ist in den Choralvereinsbeilagen zur „Cäcilia" (Trier, M. Hermesdorff) 1875 Nr. 4 und ff. abgedruckt und mit einer Uebersetzung und Bemerkungen von Raym. Schlecht versehen zu finden.

VIII. Regino von Prüm. († 915.)[2])

Im 9., 10. und 11. Jahrhundert waren die Klöster die Mittelpunkte der Künste und Wissenschaften und von da aus verbreiteten sich dieselben in die weiteren Schichten der Gesellschaft. Das Benediktinerkloster Prüm (Prumense) im Trier'schen besaß in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts einen Mann, welcher besonders in der Musik hervorragte. Er war ein Deutscher von Geburt, und durch seine tiefe Wissenschaft und Frömmigkeit ausgezeichnet, ward er zum Abte seines Klosters gewählt, welches er aber 899 in Folge mancherlei Intriguen verlassen mußte. Er begab sich zum Erzbischof Ratholb von Trier (883—915), der ihn als Abt des Klosters St. Maximin einsetzte. Die Klagen des Erzbischofes, daß an vielen Kirchen der Psalmengesang so confus vollführt werde, und wohl auch das Ansinnen desselben selbst, etwas zur Abhülfe des Mißstandes zu thun, veranlaßten Regino, das Antiphonarium durchzugehen, die Antiphonen nach Tönen abzutheilen, und die Differenzen und Schlußklauseln (divisiones tonorum seu differentias, quae in extrema syllaba in versu solent fieri) nach der Tradition und nach den Gesetzen der harmonischen Wissenschaft in Ordnung zusammenzustellen. Wie mit den Antiphonen, so verfuhr er auch mit den Communionen, Introitus und Responsorien. Diese Zusammenstellung, Tonarius, übersendete er dem Erzbischofe als Norm des Gesanges. Ein Facsimile davon edirte Ed. Coussemaker im II. Band seiner Scriptores, da Gerbert von der Veröffentlichung abstehen mußte, weil er Niemand fand, der eine Copie desselben hätte anfertigen können.

Gerbert edirte allein den Brief Regino's an Ratholb, worin eine ausgedehntere theoretisch-musikalische Anweisung gegeben wird.

Seine Tonlehre verläuft noch ganz in griechischen Bahnen. Zuerst macht er aufmerksam, daß nicht in allen Antiphonen die Tonart (consonantia tonorum) leicht erkennbar ist; „denn es gibt auch einige, welche man nothae d. h. degeneres, illegitimae nennt, welche in einem modus beginnen und in einen andern modus enden, oder auch in der Mitte in eine andere Tonart ausweichen. Um hier sicherer zu gehen, beachte man bei Antiphonen, Introitus und Communionen stets mehr den Anfang, im Gegentheile bei den Responsorien sehe man mehr auf den Schluß als auf den Anfang."

Beim gottesdienstlichen Gesang benützen wir vier Haupttöne (Tonarten); authentus protus, authentus deuterus, authentus tritus, authentus tetrardus, aus welchen vier andere, gleichsam Theile derselben, hervorgehen, welche plagae (plagii) heißen. Auf diese 8 Tonarten stützt sich jede Melodie.

Eine eigenthümliche Unterscheidung macht er, um der leicht vorkommenden Begriffsverwirrung vom Worte tonus vorzubeugen. Töne der natürlichen Musik sind vier (d. h. Haupttonarten); die künstliche Musik aber kennt 5 ganze Töne und 2 Halbtöne (welche sich in der siebenstufigen Tonskala finden); letztere sind auch in den drei Consononzen: Diatessaron, Diapente, Diapason enthalten. „Daraus, sagt er, läßt sich erkennen, daß die 8 toni nicht eigentlich toni, sondern modi zu nennen sind."

Alle musikalische Kenntniß stützt sich auf arithmetische Regeln. So hat Diapason das Verhältniß von 1 : 2, Diapente von 2 : 3, Diatessaron von 3 : 4, Tonus von 8 : 9. Aus diesen einfachen Consonanzen erwachsen zusammengesetzte: Diapason cum diapente und bisdiapason. Dagegen schließt er Diapason cum Diatessaron von den Consonanzen aus, da deren Numerus in das übertheilige ungleiche Geschlecht fällt, ($3 : 8 = 2^2/_3$). Um harmonische Consonanzen zu bilden, werden nämlich von den

[1]) Die Musica Enchiriadis des Hucbald nebst den Scholien findet sich übersetzt und mit Bemerkungen begleitet in den „Monatsheften für Musikgeschichte". Berlin. Jahrgang 1874. Nr. 11, 12 und Jahrgang 1875 Nr. 1 bis 6. Hans Müller hat eine Neuausgabe nach Vergleichung mit sämmtlichen bisher auffindbaren Manuscripten europäischer Bibliotheken vorbereitet, welche bei Teubner in Leipzig erscheinen wird.

[2]) l, c. 230.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ungleichen Gattungen der Zahlen blos zwei angewendet: das genus multiplex, wobei die kleinere Zahl 2, 3, 4... mal genommen wird, wie z. B. bei Diapason 1:2, Bisdiapason 1:4; ferner das genus superpartiens, das Einfach-übertheilige, wobei die größere Zahl die kleinere ganz und noch einen Theil derselben $^1/_2$, $^1/_3$ oder $^1/_8$ in sich faßt, z. B. Diapente $2:3 = 1^1/_2$, Diatessaron $3:4 = 1^1/_3$; Tonus $8:9 = 1^1/_8$. „Niemand kann ein vollkommener Musikus sein, der nicht vorher in den arithmetischen Regeln vollständig unterrichtet ist."

Eine ziemlich unklare Eintheilung macht Regino von der Musik in eine natürliche und künstliche. Erstere begreift die sogenannte Sphärenmusik, dann den Gesang, wie er in der Anlage des Menschen begründet ist; letztere umfaßt die Ausrechnung der Töne, ihre Theilung in Halb-, Drittel-, Viertelstöne und die Instrumentalmusik. Hiebei erklärt er den Concentus als die Vereinigung vieler gleicher Stimmen (Unisono), den Succentus als den guten Zusammenklang verschiedener Töne, wie beim Organum, welches zweifach stattfinden kann: in der Quart und in der Quint. Weitläufigst wird auch der Ganzton und besonders der Halbton behandelt. Zuletzt klagt der Autor, daß so viele sind, welche Vokal- und Instrumentalmusik betreiben, aber die Regeln derselben nicht wissen. „Ein solcher ist nun kein musicus zu nennen, sondern nur der, welcher über die Gesetze seiner Kunst sich auch Rechenschaft zu geben weiß, darüber zu disputiren versteht und die Gründe für sein musikalisches Thun kennt. „Is itaque Musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumsit."

Der Tonarius umfaßt 43 Seiten und enthält die Anfänge der Antiphonen, Introitus, Communionen und Responsorien mit Neumenbezeichnung. Jedem Ton sind die gebräuchlichsten Formeln, „Primum quaerite" etc. „Noanae" etc. und die Differenzen der Psalmentöne beigegeben. Die Neumenzeichen haben eine eigenthümliche, von den netten Formen der St. Gallen'schen Bücher abweichende, nicht besonders geschmackvolle Form.

IX. Oddo.[1])

Gerbert nahm in sein Buch zwei Traktate unter dem Namen Oddo auf: das Manuscript des einen fand er in der Bibliothek des Klosters Cassino, und es bildet derselbe einen Theil eines Buches, das in longobardischen Schriftzügen eine Sammlung von musikalischen Angaben, Bemerkungen und Auszügen aus verschiedenen Schriftstellern enthält. Das 90. Kapitel ist darin betitelt: „Item Tonora per ordinem cum suis differentiis, quos habemus honorifice emendatos et patefactos a Domino Oddone religioso Abbate, qui fuit peritus in hac arte". Der Codex ist in höchst barbarischem Latein geschrieben und soll etwa dem 11. Jahrhundert angehören. Aus einem in der Vorrede stehenden Citat schließt Gerbert, daß der Tonarius den Abt Oddo von Clugny zum Verfasser habe. Doch möchten die darin vorkommenden ungewöhnlichen Benennungen der Tonstufen u. s. w. das Gegentheil beweisen. Übrigens könnte diesem Tonarius die Arbeit des Oddo von Clugny als Grundlage gedient haben. Da durchaus auch longobardische Neumenzeichen angewendet sind, konnte Gerbert nur die Vorbemerkungen für jede Tonart aufnehmen.

In der Vorrede zum Tonarius wird besonders darauf hingewiesen, wie wichtig die Kenntniß aller Formeln und Differenzen sowohl den Psalmensängern als auch vorzüglich dem Vorsänger sei, und daß für das Anstimmen der Psalmen nicht der Anfang der Antiphonen, sondern deren Schluß maßgebend sei. Irrthum sei es zu glauben, die Antiphon fange stets in gleicher Form wie der Psalm an.

Der zweite Traktat, betitelt „Incipit liber, qui et Dialogus dicitur, a Domno Oddone compositus, succinctim, decenter atque honeste ad utilitatem legentium collectus" gehört mit größerer Wahrscheinlichkeit dem Cluniacenser Abte Oddo. Dieser war schon als Jüngling ein begeisterter Verehrer der Musik und zählte unter die Schüler des Remigius von Auxerre. Sein Traktat, auch von Guido von Arrezo citirt, war unter dem Namen „Enchiridion" bekannt. Abschriften desselben fand Gerbert in den Bibliotheken zu St. Emmeram, Admont, St. Blasien, zu Leipzig, Paris und Wien.

Was nun den Inhalt dieses Dialogus oder Enchiridion anbelangt, so stellt er eine ein-

[1]) l. c. 247—303. Oddo oder Odo stammte aus einer adeligen französischen Familie, ward 899 Canonikus und Sänger an der Kirche St. Martin in Tours, trat später in das Kloster zu Beaume, ward 927 Abt von Clugny und starb als solcher 942. Er war einer der gelehrtesten und frömmsten Männer seiner Zeit, und wurde sein Name bald in das Verzeichniß der Heiligen aufgenommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fache und leichtfaßliche Gesangslehre dar und bietet dem einfachen Sänger alles Nöthige. Oddo bediente sich beim Unterrichte der jungen Sänger einer eigenen Methode, wodurch manche in drei, andere in vier Tagen, wieder andere längstens in einer Woche sehr viele Antiphonen, ohne dieselben von andern gehört zu haben, nach der regelrechten Aufzeichnung ohne Fehler absingen konnten, eine Leistung, welche „unsere gewöhnlichen Sänger, auch wenn sie 50 Jahre sich abmühen, nicht zu Stande bringen". Ueber seine großen Erfolge erstaunt, drangen seine Mitbrüder in ihn, für sie die musikalischen Regeln, wie sie für Knaben und einfache Sänger passen, zusammenzustellen, damit sie auch zu einer vollkommenen Gesangskenntniß mit Gottes Hülfe rasch gelangen könnten. Dieß that er auch und versah zudem das Antiphonarium mit zweckdienlichen Tonzeichen; letzteres war es ja hauptsächlich, was den großen Erfolg begründete. Die einfachen Neumen ohne Linien konnten keinen sichern Wegweiser abgeben, Oddo kam auf den Gedanken, die Buchstaben, welche auf dem Monochord zur Bezeichnung der einzelnen Töne angebracht waren, als Tonzeichen für jede Gesangsvorlage, also im ausgedehntesten Maaße, nicht blos als erklärendes Mittel hin- und wieder beim Unterrichte, zu verwenden.

Bei diesem ausgiebigen Hilfsmittel vereinfachte sich auch die Musiklehre, und konnte vieles Theoretische der früheren Zeit denen überlassen werden, welche tiefer in die Musikwissenschaft eindringen wollten.

Die Musik definirt Oddo als die Kenntniß des Gesanges und den Weg, sich leicht im Gesange zu vervollkommnen.[1]) Zuerst lehrt er den Schüler das Monochord kennen, weist ihm die Ordnung der Töne und macht ihn auf die Intervalle, Halbton, Ganzton, Quart u. s. w. aufmerksam, in welchen sich die Töne verbinden können. Hiebei ist der Modus (Tonart) zu beachten. Tonus oder Modus ist aber die Regel, welche am Ende jeden Gesanges ihr Urtheil abgibt;[2]) denn nur aus dem Schlusse wird ersichtlich, in welchem Ton man anzufangen hat oder wie hoch oder wie tief man mit der Stimme gehen darf. Der Anfang des Gesanges muß stets nach den legitimen Tonverbindungen (nicht über die Quint nach oben oder unten) mit dem Schlußton im Verhältniß stehen.[1]) Nur beim III. Modus wird manchmal in der Sext (c) angefangen. „In diese Töne sollen auch die Distinktionen, Abschnitte auslaufen, die mehreren jedoch in den Finalton, damit nicht etwa andere Töne, zu häufig gebraucht, am Schluße etwa nach einem andern Ton oder Modus hindrängen. In der Finale beginnen und enden auch die meisten regelmäßigen Gesänge, sowie ihre Abschnitte."

Bezüglich der Modi, Toni (Tonarten) lehrt er: Die authentischen Modi steigen bis zur Oktav, setzen aber auch nach unten oft einen Ganzton an; die plagalen gehen vom Finalton nach unten nicht weiter, als zur Quint; ebenso steigen sie nur bis zur Quint, manchmal bis zur Sext.

Von den 8 Modi haben je zwei gleiche Finale: D ist Finalton für Modus authentus protus und plaga proti — jetzt gebräuchlicher I. und II. Modus und Ton genannt; E für authentus deuterus und dessen plaga — III. und IV. Ton; F für authentus tritus und dessen plaga — V. und VI. Ton; G für authentus tetrardus und dessen plaga — VII. und VIII. Ton.

Jeder Gesang bewegt sich in einer dieser acht Tonarten, und es bieten sich dadurch verschiedene Weisen. Die Verschiedenheit und eigenthümliche Beschaffenheit derselben geht aus der verschiedenen Lage und Folge der halben und ganzen Töne hervor; und wo immer sich ähnliche oder gleiche Folge derselben zeigt, da werden auch gleiche oder ähnliche Consonanzen z. B. Quarten, vorhanden sein.

Nun folgt die Darstellung der einzelnen Tonarten:

Der erste Ton schließt in D, steigt bis zur 11. Stufe d,[2]) und kann einen Ton unter die Finale gehen; also: C | D E F G a ♮ c d. Die Gesänge des I. Tones beginnen in C, öfter in D, E, F, G.

Der zweite Ton steigt bis zur ersten Non ♭, abwärts geht er bis zu A, manchmal, jedoch selten bis Γ. Also: Γ | A B C D F F G a | ♭.

Entstehen Zweifel, ob eine Melodie dem I. oder II. Ton angehöre, so beachte man: Steigt sie nicht bis zum 8. und 9. Ton (a, ♭) oder be-

[1]) „Quid est musica? Veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfectionem via." p. 252.

[2]) „Tonus vel Modus est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat." p. 257.

[1]) Diese Tonverbindungen nennt er hier Consonanzen: Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, reine Quart und Quint.

[2]) A gilt als erster Ton, B als zweiter u. s. w. ♮ war demnach der neunte Ton (nona vox), wegen ♮ und ♭ zweiteilig betrachtet, nona prima war ♭, nona secunda ♮.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ginnt sie in den tiefen Tönen, so gehört sie sicher dem II. Tone an; steigt sie aber nach a und ♭, verweilt sie auf diesen Stufen lange oder wiederholt sie öfter, oder beginnt sie selbst in a (8. Stufe), so gehört sie dem ersten Ton an. Die Melodien des II. Tones fangen in Γ, A, D, E, F an; in Γ, B, E oder G am seltensten.

Der dritte Ton steigt bis zur Oktav aufwärts, abwärts bis D.

D | E F G a ♮ c d e.

Dieser Ton liebt das ♮ (h), weil es zur Finale die reine Quint, besonders aber, weil es zum obersten Ton e die reine Quart ist. Weil aber über der Finale drei ganze Töne sich finden (F_1 G_1 a_1 ♮), deshalb steigen und fallen die Melodien dieses Tones lieber springend als stufenweise. Die Anfangstöne sind: E, F, G, a, c.

Der vierte Ton hat, da er plagal ist, über seiner Finale nicht drei ganze Töne, sondern benützt die kleine neunte Stufe ♭, auch wenn er nach c aufsteigt. Abwärts steigt er bis C, meistentheils aber bis B und A, weil diese Töne zu seiner Finale eine reine Quart und Quint geben. Anfänge sind: C, D, F, G, a. Wenn ein Gesang nicht unter E geht, aber c und öfter ♮ verlangt, so ist er III. toni; im Gegenfall gehört er dem IV. Ton an, insbesondere wenn er die Differenzformeln des IV. Tones auch in seinem Verlaufe zeigt. „Einige wollen ♮, weil ♭ keine Consonanz zu E gebe; doch wir halten uns an den allgemeinen Gebrauch."

Der fünfte Ton ruht auf F. Weil F zu ♭ eine reine Quart und ♭ zu f eine reine Quint bildet, deshalb hat in diesem Tone die prima nona ♭ den Vorzug. E, | F, G, a, ♭, (♮), c, d, e, f. Anfangstöne: F, G selten a, c. Weil er keinen Ganzton unter der Finale hat, so fällt er weder am Anfang noch im Verlauf nach E ab.

Der sechste Ton steigt bis d, und fällt bis C.

C, D, E, F, G, a, ♭, ♮, c | d.

Manchmal erscheint der V. Ton mit dem VI. gemischt und fällt bis D, doch ist dieß selten. Wenn eine Melodie mit C beginnt, nicht unter F geht, aber auch nicht die gewöhnliche Erhebung des V. Tones hat, jedoch c oder d öfter wiederholt, so ist sie dem V. Ton zuzutheilen, wenn sie aber nicht über ♭ steigt, gehört sie zum VI. Ton; auch der Anfangston kann entscheiden. Der VI. Ton beginnt seine Melodien fast immer mit F, seltener in a, E, D, C.

Der siebente Ton, auf G gebaut, benützt nur ♮; unter die Finale geht er blos nach F: F, | G, a, ♮ c, d, e, f, g. Sehr selten wird ihm unten E angefügt. Gibt man ihm ♭ anstatt ♮, so wird er in allem nicht mehr der VII., sondern der I. Ton sein; ebenso wenn man durch einen Fehler einen Gesang des VII. Tones in a schließen würde. „Denn nicht, wie thörichte Sänger meinen, bildet die höhere oder tiefere Tonlage das Charakteristische eines Tones (denn man kann jede Melodie unbeschadet der Tonart in einer höheren oder tieferen Tonlage singen), sondern die Lage der Halb- und Ganztöne, aus denen die andern Consonanzen sich bilden." Anfangstöne des VII. Tones sind: F (kaum), G, a, selten ♮, c, d.

Der achte Ton geht mit dem VII. Ton bis e, abwärts aber bis C.

C | D, E, F, G, a, ♭, ♮, c, d | e.

Da diese 10 Töne nicht drei Tetrachorde geben, so können in einem und demselben Gesange nicht C und e zugleich vorkommen. Von G absteigend gleicht er dem II. Ton, ebenso wenn man im Aufsteigen ♭ anwendet. Anfangstöne sind: C, D, F, G, a, c.

Bei den Gesängen, welche weder den Umfang des VII., noch den des VIII. Tones erreichen und nur in den mittleren Tönen sich halten, beachte man die darin gebrauchten Formeln (Tonfiguren), welche allen Zweifel heben.

Schließlich belehrt Oddo den Schüler noch über die Aehnlichkeit der Töne: Γ hat gleiche Eigenthümlichkeit mit G, indem sich nach oben zwei Ganztöne, dann ein Halbton und nochmal zwei Ganztöne anschließen, worauf wieder ½ und 1 Ton folgen, ganz zusammenstimmend mit dem VII. Modus. Der erste Ton A hat die Eigenschaft des I. Modus; C hält den Gang des V. und VI. Modus ein; ♭ gehört dem VI. Modus, nach aufwärts kann keine reine Quart gebildet werden (♭—e), auch ist unten kein Diapason (Oktav) möglich (♭—B [H]; deßwegen kann ♭ weder als Anfangston, noch als Schlußton eines Abschnittes oder eines ganzen Gesanges gebraucht werden.

Diese Aehnlichkeiten der Töne nach ihrer Qualität macht er durch eine (später auch von Guido gebrauchte) Figur anschaulich:

VII	I		V	I	III	V	VII	I	IV	V	I
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♮	c	d..
VII	II	IV	VI	II	IV	VI	VIII	II.III	-	VII.VIII	II

Hiemit endet der Traktat für die Knaben und einfachen Sänger. Im Codex von St. Blasien schließt sich unmittelbar ein zweiter Traktat an, welcher zwar im Leipziger Codex dem Berno von Reichenau zugeschrieben wird, wahrschein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

licher aber der Feder Oddo's entflossen sein mag. Die Gründe dieser Annahme sind folgende: 1) Der Verfasser legt gleiches Gewicht auf die Kenntniß des Monochords und sagt: „Wie wir die Knaben das Lesen dadurch lehren, daß wir sie zuerst die Buchstaben des Alphabets gut lernen lassen, so muß auch derjenige, welcher das Singen erlernen will, zuerst alle Töne und die eigenthümlichen Verschiedenheiten derselben auf dem Monochord erkannt haben." Daß es sich hier um das Absingen von Melodien handelt, welche mit den Buchstaben des Monochords notirt sind, geht aus einer Bemerkung des Verfassers selbst hervor (p. 280 „qui antiphonarium per monochordi litteras notare debet"). 2) Die Darstellungsweise und Sprache ist der des ersten Traktates ganz ähnlich. 3) Es erscheint dieser Traktat nur als eine Ergänzung des ersten, eine weitere Ausführung einzelner Punkte, ein höherer Lehrkursus. 4) Die Lehrweise Guido's gemahnt sehr an die Lehrweise Oddo's; Guido scheint besonders nach Oddo sich gebildet zu haben, dessen Enchiridion er namentlich anführt (Epist. de ign. cantu. Gerbert II, 50) und empfiehlt, und von dem er sagt, daß er ihm in allem gefolgt sei, mit Ausnahme der Tonbezeichnung („cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi"). Es finden sich in den Schriften Guido's Anweisungen und Lehren, welche ganz mit den in diesem zweiten Traktate Oddo's enthaltenen übereinstimmen, so z. B. die Anweisung, daß ♭ und ♮ niemals unmittelbar nach einander gebraucht werden dürfen, dann besonders die Behandlung der verschiedenen Tonfiguren. In Rücksicht auf diese Gründe werden wir gut thun, die Autorschaft auch dieses Traktates dem Oddo zu belassen.

Der Inhalt des letzten Traktates läßt sich zur kurzen Uebersicht in folgende Punkte zusammenfassen: Kenntniß des Monochords, Gebrauch der Buchstaben, Bildung der Intervalle und Consonanzen, mannigfaltige Art der Verbindung der Töne.

Das Monochord ist ein Kasten, über welchen (wie etwa auf einer Guitarre) eine Saite gespannt ist; unter dieser Saite befindet sich ein Sattel (modus), welcher unter derselben hin- und hergeschoben werden kann. Durch dieses Verschieben wird die gespannte Saite in längere oder kürzere Theile geschieden, so daß dieselbe, jenachdem der Sattel weniger oder mehr von einem Ausgangspunkte entfernt gestellt wird, einen tieferen oder höheren Ton vernehmen läßt. Um die Eintheilung für die Doppelskala zu finden, lehrt Oddo, theile man die ganze Saite in neun Theile, und wo das erste Neuntel aufhört, setze man den zweiten Buchstaben B, an den Anfang der Saite den ersten Buchstaben A, und so hat man den ganzen Ton A—B (B=H) im Verhältniß von 8:9 erhalten. Dann theile man die ganze Saite in vier Theile, beim Abschluß des ersten Viertheils setze man D als Quart von A, 3:4, theile wieder die Saite von D bis zum Ende in 8 Theile, füge einen solchen achten Theil von D gegen A hinzu und bezeichne die neue Stelle mit C, so ist auch das Maaß des Halbtons zwischen B und C gewonnen. In ähnlicher Weise ergeben sich auch die übrigen Töne. Diese am Monochord an den gehörigen Stellen angebrachten Buchstaben, welche zugleich als Tonschrift gebraucht werden, lassen auch das Auge des Schülers die Intervalle deutlich erkennen.

Von den Ganz- und Halbtönen bemerkt der Autor, daß stets nach zwei ganzen Tönen ein Halbton folgen muß, daß aber zwei Halbtöne nie unmittelbar nacheinander folgen dürfen. Das Intervall von zwei Tönen ist noch kein Gesang zu nennen, dazu gehört ein Umfang von wenigstens vier Tönen (1. 1. ½), welches Intervall, oder besser Consonanz, Diatessaron, Quart genannt wird (3:4). Fügt man der Quart noch einen Ton bei, so hat man fünf Töne mit 4 Zwischenräumen, Diapente (2:3).

Die dritte Symphonie ist Diapason, Oktav (1:2), welche durch die Zusammensetzung von Diapente und Diatessaron sich ergibt, so daß der mittlere Ton, wenn er nach oben eine Quint bildet, nach dem untern Tone der Oktav eine Quart macht und umgekehrt. Bei sechs Oktaven (von A, D, C, E, F, G) ist dieß der Fall, aber nicht bei B—♮. Die Oktav ist leicht erfaßbar, wenn man sich beim nämlichen Ton die untere Stimme als Männerstimme, die obere Stimme als Knabenstimme denkt. Wegen der Gleichheit der Oktaven wird auch der Oktavton mit gleichen Buchstaben, wenn auch ungleicher Form bezeichnet.

Der regelmäßige Umfang der Gesänge und Modi ist eine Oktav. Um drei Tetrachorde zu erhalten, setzt man dann lieber unter der Finale einen Ton hinzu, und zwar nur, wo ein ganzer Ton (nicht ein halber Ton) sich findet; am obern Ende der Oktav thut man es weniger gern.

Nach den alten Vorschriften, nach den Angaben sehr vieler Lehrer und nach dem allge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

meinen Gebrauche wird man nicht mehr als die angegebenen Töne für nöthig erachten. Gleichwohl kommen, wenn auch selten, noch andere Töne in Anwendung, und man muß auch davon Kenntniß nehmen. So setzen wir unten am Monochord noch einen Ton an, welchen wir aber nicht den „ersten", sondern den „beigefügten" nennen; auch bezeichnen wir ihn nicht mit dem ersten Buchstaben, sondern mit einem griechischen Gamma *Γ*, weil er in der Oktav dem lateinischen G entspricht. Von dem Tone A steht er einen ganzen Ton entfernt.

Fehlerhafte und besonders ausgelassene und weichliche Harmonien (Melodien) streben nach mehreren andern Halbtönen als den bisher bezeichneten; das ist aber zu vermeiden. Nach zwei ganzen Tönen kann nur ein Halbton folgen, und nach diesem können wieder blos zwei ganze Töne sich anschließen. Man gebraucht auch ♭B, Es und es, wir lassen aber nur ♭ zu. — Ferner setzen wir der bisherigen Skala oben noch 4 Töne an, theils um sehr hoch steigenden Gesängen, deren übrigens sehr wenige sind, zu genügen, theils, damit die Töne ausreichen, wenn wir den Vorsänger etwa in der Oktav begleiten wollen. Die Begleitung in der Oktav ist die vollkommenste, weil die Töne, abgesehen von der Höhe, die nämlichen sind. Deßwegen thut man auch recht, nach dem 7. Ton wieder den ersten Buchstaben folgen zu lassen u. s. w. Hiebei erhalten wir dann drei Ordnungen der Buchstaben und zwar benützen wir große, kleine lateinische und für die vier obersten griechische Buchstaben:

Γ A B C D E F G
a ♮ c d e f g
α β ♮ *x Δ* [1])

Im Anschluß daran bringt Oddo noch eine Figur, auf welcher in der ersten Columne die volle Skala verzeichnet ist; die zweite Columne führt den folgenden Ganzton für jeden oben verzeichneten Ton, die dritte dessen Quart, die vierte dessen Quint, die sechste dessen Oktav an, — als einen Nothbehelf für schwächere Geister (ne rusticum nostra caritate privemur).

Von ungleich höherem Interesse ist die nun folgende Auseinandersetzung über die Verbindung der Töne, welche der sprechendste Beweis dafür ist, daß man sich in diesen alten Zeiten nicht blos damit begnügte, einfach zu singen, sondern daß man auch den Bau der Gesänge studirte und den Wohlklang sehr beachtete; denn nicht jede Intervallenverbindung erschien ihnen gut und annehmbar; sie hatten ein hohes, ästhetisches Gefühl.[1])

Zur guten Gesangskenntniß ist es, beginnt Oddo seine Abhandlung, von größtem Nutzen, die verschiedenen Weisen zu kennen, wie sich die Töne verbinden. Gleichwie 2, 3 oder 4 Buchstaben eine Silbe bilden, aber auch ein einziger Buchstabe als eine Silbe gelten kann, so besteht auch in der Musik oft ein Ton für sich, bisweilen gibt die Verbindung von 2, 3, 4 Tönen eine Consonanz, was wir gewissermaßen eine musikalische Silbe nennen können. Wie ferner 1, 2, 3 Silben oder mehrere ein Wort oder einen Gedanken bilden, so können auch 1, 2 und mehrere musikalische Silben einen Theil des Gesanges oder einen musikalischen Gedanken ausdrücken. Abschnitt ist die Fortsetzung des Gesanges bis zu einem Ruhepunkt. Ingleichen bilden sich aus solchen Abschnitten ganze Gesänge, Antiphonen, Responsorien u. s. w.

Ein Ton kann für sich oder öfter wiederholt als eine musikalische Silbe gelten, doch darf die Repetition nicht zu weit ausgedehnt werden, damit sie nicht Unbehagen erzeugt. Zwei Töne können in verschiedener Weise zusammentreten und eine Silbe bilden, als Halbton, Ganzton, große und kleine Terz, Quart, Quint, aufwärts und abwärts, und auch da wieder in mehrfacher Form, indem ein Ton dieser Intervalle einmal, 2- oder 3 mal gesetzt oder das Intervall einmal oder zweimal wiederholt wird u. s. w., welche Wiederholung aber schon den Umfang eines Theiles hat und also mehrere Silben enthält. Einen Theil in Silben gehörig abzuscheiden, muß dem Urtheil des Sängers anheimgegeben werden; doch ist dieß so wichtig, daß durch eine ungehörige Abscheidung eine Melodie gänzlich verdorben werden kann. Eine Abscheidung in gleiche oder zu ähnliche Theile ist ebenfalls nicht günstig. Ueberhaupt ist in all diesem auf Wohlklang (euphonia) zu halten, welchen die Musik vorzüglich berücksichtigen muß.

Ebenso vielgestaltig können die Intervalle der großen und kleinen Terz, der Quart und Quint behandelt sein, nur mit dem Unter-

[1]) Guido ersetzt die letzte Reihe von (griechischen Buchstaben) durch doppelte kleine lateinische Buchstaben: a ♭ ♮ c d / a ♭ ♮ c d.

[1]) Die vollständige Wiedergabe dieser Abhandlung findet sich in „Monatshefte für Musikgeschichte". Berlin. 1871. Nr. 8, 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schiede, daß, je größer das Intervall ist, es desto seltener wiederholt sein will.

Wie eine Silbe durch einen Terz-, Quart-, Quintsprung sich bildet, so kann dieß auch der Fall sein durch einen Terz-, Quart-, Quintengang (continua et interrupta, d. h. entweder durch alle Töne des Intervalls laufend oder einen oder den andern überspringend) geschehen. Hiebei ist zu merken, daß es besser ist, einen oder zwei Töne ohne Halbton, als blos den Halbton in der Consonanz zu setzen. Diese größeren Consonanzen können wieder so gebraucht werden, daß man vorher oder nachher die Theile derselben hören läßt und auf mancherlei Art mischt z. B. (D—d) D F G E a; a F G a F D; D a G a etc.

Das ist wohl zu merken, daß keine musikalische Silbe, mag sie gestaltet sein, wie sie wolle, den Umfang einer Quart oder Quint überschreitet. In solchem Verhältniß müssen auch Umfang und Ende eines Abschnittes (Distinctio) zu einander stehen. Was sich theilen läßt, ist leichter zum Verständniß zu bringen; was aber ungetheilt ist, bleibt meist unklar und verwirrt. Deßhalb hat man auch in der Musik Abscheidungen und Silben, Theile, Abschnitte ersonnen.

Zum Schlusse schreibt Oddo noch Beispiele über das Vorgetragene, um den Schüler auch praktisch in dasselbe einzuführen. —

Zwei von Gerbert noch unter dem Namen Oddo's aufgenommene Abhandlungen: De Rhythmimachia (p. 285) und Super Abacum (p. 296) betreffen nur Arithmetisches.

Wie die bisher vorgeführten Traktate bezeugen, hat die Kunst des Gesanges eine hohe Stufe der Vollkommenheit erklommen; nun am Ende des ersten christlichen Jahrtausends war das mittelalterliche Tonsystem ausgebaut und es war nichts Wesentliches mehr beizufügen. Der einzige noch wünschenswerthe Fortschritt, eine vollkommnere Notenschrift zu besitzen, blieb dem Anfang des 11. Jahrhdts. vorbehalten. Freilich war diese vollendete Kunst noch beiweitem nicht überall bekannt. Das zeigen einige kleinere Abhhandlungen, welche Gerbert dem ersten Bande der Scriptores noch einverleibt hat, deren Autoren Adelboldus und Bernelinus (und zwei Anonymi) um's Jahr 1000 lebten. der erste berechnet noch alle diatonischen, chromatischen und enharmonischen Stufen der Doppeloktav, obwohl man sich seit langem blos der diatonischen Skala bediente; letzterer zählt wie nach alter Weise die Tonstufen bei Bildung des Diatessaron nach abwärts und beschreibt dieselben: erste Spezies: 1 . $^1/_2$. 1 Ton (D C B A oder G F E D), zweite Spezies: 1 . 1 . $^1/_2$ Ton (E D C B), dritte Spezies: $^1/_2$. 1 . 1 Ton (F E D C, c ♮ a G).[1]) Ueberall werden auch noch die griechischen Tonnamen und Tetrachordbenennungen, sowohl bei der Ausmessung des Monochords als auch der Orgelpfeifen gebraucht. Selbst das durchlaufende Alphabet (A, B..P.) wird noch gelehrt. Doch wenigstens für die Praxis wird dieß alles bald verschwinden.

Metten. P. **Atto Kornmüller,** O. S. B.

[1]) Von dieser Zeit ab wird auch regelmäßig die Bildnng der Modi (Tonarten) oder vielmehr ihre Skala aus der Znsammensetzung der Diapente und Diatessaron gelehrt, als: der I. Modus (dorisch) besteht aus der ersten Art der Diapente und darüber der ersten Art der Diatessaron; dessen plagius (hypodorisch) aus derselben Diatessaron-Art, jedoch mit oben angefügter gleicher Diapente-Art; der II. Modus (phrygisch) besteht aus der 2. Art Diapente und der 2. Art Diatessaron oben; dessen plagius (hypophrygisch) umgekehrt; der III. Modus (lydisch) besteht aus der 3. Art Diapente und der 3. Art Diatessaron oben; dessen plagius (hypolydisch) umgekehrt; der IV. Modus (mirolydisch) besteht aus der 4. Art Diapente und der 1. Art Diatessaron oben; dessen plagius (hypomirolydisch) umgekehrt. Daher:

I. Modus	authent.	D E F G a ♮ c d (I. Ton.)
	plagal.	A B C D E F G a (II. Ton.)
II. Modus	authent.	E F G a ♮ c d e (III. Ton.)
	plagal.	B C D E F G a ♮ (IV. Ton.)
III. Modus.	authent.	F G a ♮ c d e f (V. Ton.)
	plagal.	C D E F G a ♮ (♭) c (VI. Ton.)
IV. Modus	authent.	G a ♮ c d e f g (VII. Ton.)
	plagal.	D E F G a ♮ c d (VIII. Ton.)

(Fortsetzung folgt im Jahrgang 1887.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Angelus Silesius.

Eine hymnologische Studie.

Es kann an dieser Stelle nicht unsere Absicht sein, eine wenn auch noch so kurze Biographie Johann Schefflers, oder, wie er sich mit seinem Dichternamen nannte, Angelus Silesius, zu versuchen. Dazu liegt nach den ausführlichen vorhandenen Lebensbeschreibungen, von denen hier zu Nutz und Frommen unserer Leser nur auf die von W. Lindemann[1]) verwiesen sei, nicht die mindeste Veranlassung vor. Nicht einmal eine literärische Würdigung des Dichters kann und soll uns hier für einen Augenblick beschäftigen; eine solche ist in jeder, auch der einfachsten Literaturgeschichte zu finden. Nur eine einzige Frage, die Lieder des schlesischen Sängers betreffend, möchte ich dem freundlichen Leser vorlegen, die Frage: Können wir die Lieder Schefflers zum kirchlichen Gebrauche heranziehen oder nicht? ist er bloß geistlicher Liederdichter oder können wir ihn auch als Sänger von Kirchen-Liedern im ganzen und unverfälschten Sinne des Wortes bezeichnen?

Um uns auf die beregte Frage eine bestimmte Antwort geben zu können, müßten wir zunächst die wesentlichen Merkmale und bezeichnenden Eigentümlichkeiten eines Kirchenliedes feststellen, und sodann den so gewonnenen Maßstab an die Lieder des Engels der schlesischen Schule anzulegen. Ersterer Aufgabe, an deren Lösung bei ihren mancherlei Schwierigkeiten in so engem Rahmen nicht einmal gedacht werden könnte, hat sich Schreiber dieses an anderem Orte[2]) in längerer Ausführung unterzogen, auf die er deßhalb den geneigten Leser verweist, um sofort unter Zugrundlegung der dort entwickelten Grundsätze die Lieder des Angelus Silesius auf ihre kirchliche Brauchbarkeit zu prüfen.

Die geistlichen Dichtungen Schefflers finden wir vereint in seinem Werke: „Heilige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche, gesungen von Johann Angelo Silesio und von Herrn Georgio Josepho mit ausbundig schönen Melodeyen geziert." Die vermehrte zweite Auflage erschien 1668 (die erste 1657) mit 205 Melodieen, von denen 184 von Josephi, 18 bekannten Liedern entlehnt, 3 dem Choral entnommen sind. Ueber diese Melodieen, die sich besonders durch ihre Vorliebe für ungesunde und gesuchte Rhythmenwechsel kennzeichnen, urteilt Bäumker,[1]) es sei ein Glück, daß nur wenige derselben in die Gesangbücher übergingen, da sie allerdings zu der süßlichen Schäferpoesie, nicht aber zu Kirchenliedern paßten, während Koch sein ähnlich lautendes Urteil dahin abgiebt: „Bei dieser Verwertung der Scheffler'schen Lieder für den evangelischen Kirchengebrauch wurden jedoch die 184 Josephi'schen Melodieen, mit denen sie geziert waren, so anmutig auch manche derselben sind, beseitigt, weil sie zum lutherischen Choralstyle nicht paßten und einen allzu arienmäßigen und süßlichen Ton haben."[2]) Immerhin sind aber auch unter diesen ausbundig schönen Melodeyen einzelne brauchbare, wie z. B. die mit dem wundervollen Liede allen geläufige Weise: „Ich will dich lieben meine Stärke: 𝄽 e e g | f . d | g . c | d . d[3]) oder auch die allerdings weniger bedeutende Melodie zu dem hübschen Weihnachtsliede „Morgenstern der finstern Nacht" 𝄽 e . f | g . g a . d | e.[4]) Wer sich bei der verhältnißmäßigen Seltenheit der hl. Seelenlust einen Begriff von den Josephi'schen Weisen machen will, den verweisen wir auf die bekannte Sammlung Cantica spiritualia (München 1845 und 1847), in welche 24 Numern, und zwar keineswegs

[1]) Angelus Silesius, Bild eines Convertiten, Dichters und Streitheologen aus dem 17. Jahrhundert von Wilhelm Lindemann. Freiburg. Herder. 1876.

[2]) Ein Wort zur Gesangbuch-Frage, Freiburg. Herder. 1884. S. 10 ff.

[1]) Das kathol. deutsche Kirchenlied II. Bd. Freib. Herder. 1884. S. 52.

[2]) Gesch. des Kirchenliedes und Kirchengesanges IV. Bd. Stuttg. 1868. S. 17 u. f.

[3]) Gesangb. v. Trier Nr. 200, v. St. Gallen Nr. 100, v. Ermland Nr, 262, v. Graz Nr. 172, von Münster Nr. 172.

[4]) Grazer Gesangb. (1885.) Nr. 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die mindesten, übergegangen sind.[1]) Uns ist es im Folgenden nicht darum zu thun, etwa noch die eine oder andere dieser Weisen zu retten, da uns nicht die Melodeyen des Herrn Josephi, sondern die Lieder Scheffflers beschäftigen sollen.

Das Urteil der Literarhistoriker über diese geistlichen Poesieen ist, fast mit einziger Ausnahme von Gervinus,[2]) ein voll anerkennendes. Es thut dieser Anerkennung keinen Eintrag, wenn auch die Schattenseite derselben — um alles in einem Worte zu sagen, die Modeschäferei des 17. Jahrhunderts — hervorgehoben wird; denn jedem Unbefangenen wird der erste Blick sagen, daß dieser Fehler kein Fehler des Dichters, sondern der Zeit des Dichters ist. Es bedeutet für uns auch nicht viel, wenn Manche — die ganze Liedersammlung im Auge — die Gesänge des Angelus Silesius als für die Kirche ungeeignet bezeichnen. Denn, daß Scheffler mit seiner heiligen Seelenlust so wenig als Spee mit seiner Trutznachtigall ein Kirchengesangbuch schreiben wollte, ist von vorneherein klar. Damit ist aber keineswegs die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich unter den geistlichen Liedern der hl. Seelenlust so gut wie unter denen der Trutznachtigall einzelne finden, die sich recht wohl zum kirchlichen Gebrauche eignen.

Zunächst muß hier einer Thatsache gedacht werden, die sehr für Scheffler in's Gewicht fällt, der Thatsache, daß seine Lieder trotz des Widerspruchs der Orthodoxen gegen den „irrgläubigen Mystiker, verhaßten Konvertiten und Schmäher [sic!] der evangelischen Kirche" zahlreich Aufnahme in protestantische Gesangbücher fanden. Das Nürnberger Gesangbuch von 1677 machte mit 17 Liedern den Anfang; es folgte das Dresdner von 1694, das Darmstädter von 1698, während Freylinghausens Gesangbuch von 1704 41, das Berliner von 1713 sogar 45 Lieder aufnahm, indessen der Rat von Mühlhausen noch im Jahre 1738 gegen die Lieder des Papisten ein Verbot erließ. Gegen den aus dieser Thatsache sich wie von selbst ergebenden Schluß liegt allerdings der Einwand nahe, daß eben das protestantische Kirchenlied von jeher weit subjektiver gewesen, als das katholische. Es ließe sich darauf allerdings mit Recht erwidern, daß diese Behauptung nur vom neueren protestantischen Kirchenliede im Vergleich zum katholischen Urliede, nicht aber im Vergleich zum modernen katholischen Kirchenliede der Fall sei; durchschlagender würde es indessen sein, wenn wir zu zeigen vermöchten, daß unter den Liedern der hl. Seelenlust eine ganze Reihe echter, auch unseren Anforderungen an ein Kirchenlied vollauf entsprechender Lieder vorhanden, Lieder durchaus nicht krankhaft-subjektiv, sondern „ausgezeichnet durch sinnige Tiefe und liebliche Innigkeit, der Ausdruck der Mystik eines von der Liebe Christi entzündeten und in heiliger Sehnsucht nach ihm verlangenden Herzens." [1]) Andere werden wir finden, in denen höchstens eine oder die andere Strophe, meist nur ein oder der andere leicht zu umgehende Ausdruck etwas an das Schäferlich-Sentimentale der Zeit anklingt. Vielleicht, daß ein solcher Nachweis den Dank unserer Komponisten verdient; denn es dürfte jedenfalls lohnender sein, minder gebräuchliche Lieder in Töne zu kleiden, als solche, die bereits wieder und wieder komponiert oder gar durch jahrhundertealten Gebrauch mit einer Melodie verwachsen sind, die nun und nimmer durch eine andere ersetzt werden mag.

Vor allem wird, um damit den Anfang zu machen, ein Zweifel an der kirchlichen Zulässigkeit solcher nicht bestehen können, die sich zwar als dichterisch freie, aber ebenso gelungene als geistestreue Nachbildungen lateinischer Originale kirchlichen Stiles und kirchlichen Gebrauches erweisen. Solcher Lieder findet sich aber unter den Hirtenliedern eine nicht zu verachtende Reihe. So sind Nr. 188 und 189 Umschreibungen des Veni creator und Veni sancte Spiritus. Nr. 157 des Jesu corona virginum, Nr. 173 des Audi benigne conditor. Nr. 97 ist eine strophische äußerst gelungene Bearbeitung des Anima Christi, Nr. 99 des Magnificat. Für Nr. 43 ein höchst stimmungsvolles Passionslied, das höchstens einer oder zweier leichten Retouchirungen bedarf, um sich den besten Kirchenliedern unbedenklich zur Seite stellen zu können, hat das lateinische Exite filiae Sion als Folie gedient. Nr. 156 verdeutscht die Hymnen der kleinen Tagzeiten von der unbefleckten Empfängniß Salve mundi Domina etc.; Nr. 192 „O heilsam Opfer Jesu Christ" scheint sich an das lateinische Ave vivens hostia anzulehnen, während 193 „Süßes Seelen-Abend-

[1]) Die NN. 2, 3, 8, 11, 12, 13, 14, 26, 30, 39, 41, 48, 54, 61, 68, 78, 89, 93, 153, 191, 252, 253, 254, 255.

[2]) Vgl. Ein Wort z. Gesangbf. S. 46 u. f.

[1]) Koch a. a. O. S. 20.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mahl" eine Fortbildung des O esca viatorum, 194 eine Umschreibung des Amo Deum sed libere ist. Schon diese bloße Aufzählung wird, glaube ich, hinreichen zum Beweise, daß es das Kind mit dem Bade ausschütten heißt, wenn man in Bausch und Bogen die sämmtlichen Lieder der heiligen Seelenlust als Schäferpoesie bezeichnet. Um mit dem Raume möglichst sparsam zu sein, können wir aus dieser ganzen Klasse als Probe und Beleg nur ein Beispiel hier einfügen; wir wählen eine deutsche Nachbildung einer schon früh beliebten lateinischen Umbildung des Te Deum auf Maria: Te Mariam laudamus, te dominam praedicamus. Muß man auch das lateinische Original als eine wenig geschmackvolle Spielerei beanstanden, so bleibt ihm doch das Verdienst, das folgende schöne und großartige Marienlied inspiriert zu haben:

1. Dich, Mutter Gottes, loben wir,
Dich ehr'n wir, Jungfrau für und für;
Dir, als des heil'gen Geistes Braut,
Wird alle Welt voll Ruhms geschaut;
Dir dienen alle Himmelshelden,
Die Thronen steh'n vor deinem Thron,
Von deiner Pracht und deiner Kron'
Die Fürsten mit Verwundrung melden.

2. Auf dich schau'n alle Cherubin
Dir singen alle Seraphin;
Sie rufen sämmtlich: Heilig ist,
Die Gott zur Mutter hat erkiest.
Des Himmels Hof, der Kreis der Erden
Sind beide voller Herrlichkeit
Der edlen Frucht, die in der Zeit
Aus dir hat woll'n geboren werden.

3. Dich lobet der Apostel Chor
Dich hebt der Märt'rer Schar empor
Dich rühmet der Propheten Mund
Und der Bekenner offner Grund [1])
Dich preisen selig die Jungfrauen
Dir sind die Heil'gen all in Freud'
Dich bittet alle Christenheit
Und hegt zu dir ein groß Vertrauen.

4. Du bist die Himmelskönigin
Der Majestät Gebärerin,
Du bist des Schöpfers Ruhm und Zier,
Du bist des Paradieses Thür.
Du bist des Höchsten Lust und Leben,
Ein Tempel der Dreifaltigkeit
Durch dich wird uns Barmherzigkeit
Von Gott erzeiget und gegeben.

5. Du bist des Ewigen Gezelt,
Bist die Beherrscherin der Welt,
Du bist der ew'gen Sonne Bot',
Bist aller Seelen Trost nächst Gott;
Du bist der Teufel Furcht und Schrecken
Du stehst den Kranken heilsam bei,
Du machst gewaltig los [1]) und frei
Die in Gefahr des Todes stecken.

6. Du hochgebenedeites Weib
Empfingest Gott in deinem Leib,
Daß unser menschliches Geschlecht
Zur Himmelserbschaft hätte Recht;
Durch dich ist uns der Himmel offen,
Du stehst nächst deinem lieben Sohn
Zur Rechten bei des Vaters Thron,
Von dannen wir ihn wieder hoffen.

7. Drum bitten wir dich, zarte Frau,
Komm uns zu Hilf vom Himmelsbau,
Hilf uns, die durch dein's Sohnes Blut
Erkaufet sind zu seinem Gut;
Hilf uns ins ew'ge Leben reisen
Mach uns durch dein Kind Jesum heil, [2])
Daß wir an ihm stets haben Teil
Und ihn mit dir ohn' Ende preisen.

Man sieht aus diesem Liede, daß hier von süßlicher Schäferpoesie oder von zu weit gehender Subjektivität nicht die Spur vorhanden, daß es sich vielmehr nach Auffassung und Ausdruck noch ganz den Liedern der besten Periode anschließt.

Um von den Nachbildungen auf die selbstständigen Gedichte Schefflers zu kommen, sei hier zunächst bemerkt, daß ich nach aufmerksamer Lesung (erstere eingerechnet) über 70 Numern notiert, von denen es schien, daß sie entweder ohne alle oder doch nach wenigen verschwindenden Aenderungen sich durchaus zum kirchlichen Gebrauche eignen, ja die meisten unserer neueren s. g. Kirchenlieder um Himmelsfernen hinter sich zurücklassen.

In die Lieder des Weihnachtskreises würde beispielweise als der besten Lieder eines die folgende Nr. 16 sich einreihen.

1. Willkommen, edles Knäbelein,
Willkommen, liebes Kind,
Willkommen, süßes Jesulein,
Durch dich mein Leid verschwindt.

[1]) Vielleicht empfiehlt sich als verständlicher: „Und der Bekenner hehrer Bund."

[1]) Statt quitt.

[2]) Hier im Sinne von selig wie im Worte Heilland (Seligmacher). Auch leicht zu ändern in „Schenk uns durch dein Kind Jesum Heil".

Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Du bist mir Heil und Seligkeit,
Du bringst mir süßen Frieden,
Du machst, daß ich in Ewigkeit
Von Gott bleib ungeschieden.

2. Du bist mir lieber als die Welt
Und hundert Himmel sind,
Auf dich ist all mein Thun gestellt,
Du wertes Jesukind.
Dir will ich, was ich hab und bin,
Von Grund des Herzens schenken,
Auf dich soll mein Gemüt und Sinn
Ohn' Unterlaß gedenken.

3. Ich bin ganz unaussprechlich froh
Daß du gekommen bist,
Daß du, ob zwar auf Heu und Stroh,
Wirst Mensch und Kind gegrüßt.
Ach laß dein göttlich Händlein klein [1])
Mein' arme Seel erquicken
Und deine klaren Aeugelein
Erfreulich auf mich blicken.

4. Wie herzlich sehn ich mich nach dir,
Du freudenreiches Kind,
Verlaß die Kripp' und komm zu mir,
Komm eilends, komm geschwind:
Ich will ein reines Krippelein
Aus meinem Herzen machen,
Daß du darin, mein Jesulein,
Stets schlafen sollst und wachen.

Ein gleiches gilt von Nr. 20: „Sei gegrüßet, sei geküsset, allerliebstes Jesulein", Nr. 21: „Sei gegrüßt mein Gnadenthron, Hochgeborner Gottessohn", Nr. 24: „Ein neues Kindelein ist uns geboren heute". Vollends ein mit lauterem Golde nicht aufzuwiegendes Weihnachtslied ist Nr. 23. Sollte Jemand den daktylisch gehaltenen Abgesang der Strophe beanstanden, als ob die hohe, helle Lust des Weihnachtsjubels hier denn doch einen etwas zu dithyrambischen Ton anschlage, dem raten wir — um von dem Komponisten, der das nötige Korrektiv völlig in seinem Belieben hat, abzusehen — diese Abgesänge fortzulassen, wodurch das Lied vielleicht ebensosehr an Gehalt gewinnt, als es an Umfang verliert. Es würde dann lauten:

Jetzt wird die Welt recht neu gebor'n,
Jetzt ist die Maienzeit;
Jetzt tauet auf, was war erfror'n,
Und durch den Fall verschneit.

Jetzt ist der Himmel aufgethan,
Jetzt hat er wahres Licht;
Jetzt schauet Gott uns wieder an
Mit gnäd'gem Angesicht.

Jetzt grünt der wahre Lebensbaum,
Jetzt blüht die Liljenblum,
Jetzt wird für jeden Platz und Raum
Zu seinem Eigentum.

Jetzt ist die Welt voll Herrlichkeit,
Und voller Ruhm und Preis;
Jetzt ist die wahre güld'ne Zeit
Wie vor im Paradeis.

Jesu, du Heiland aller Welt,
Dir dank ich Tag und Nacht,
Daß du dich hast zu uns gesellt
Und diesen Jubel bracht.

Wer die auch im Kirchenliede berechtigte, ja notwendige Subjektivität dieses Liedes würdigen will, der vergleiche es z. B. mit dem herrlichen Weihnachtsliede von Novalis: „Fern im Osten wird es helle, Graue Zeiten werden jung" und er wird wie im lebenden Bilde des großen Unterschiedes zwischen Subjektivität und Subjektivismus sich bewußt werden. Oder er vergleiche das Lied unseres schlesischen Convertiten aus dem Jahrhundert der Pegnitzschäfer mit einem Weihnachtsliede des berühmten englischen Convertiten William Faber aus unserem Jahrhundert des Weltschmerzes, und er wird eine ähnliche Anschauung haben. Nur eine Strophe in treuester Uebertragung:

Wie lind und leise ist dein Ruf,
Wie Täubchen klagend schreit,
Wenn sacht du murmelst in dem Schlaf
Von Liebe und von Leid. [1])

Ich glaube nicht, daß wir im 17., 18. und 19. Jahrhundert viel schönere Weihnachtslieder von katholischen Dichtern finden als das obige Schefflers. Auch Nr. 25 ist ein bis auf die letzte Silbe tadelloses Lied; Nr. 26 sind wir schon oben im neuen Grazer Gesangbuche begegnet. Was Nr. 27 „Kleiner Knabe, großer Gott" außer einer entsprechenden Melodie zu einem fleckenlosen Kirchenliede fehlen soll, ist nicht einzusehen. Nur müßte Strophe 2 statt „Nimm mich an, verliebtes Kind" anhe-

[1]) Statt: „Ach, laß dein Zuckermündelein".

[1]) How faint and feeble is Thy cry, Like plaint of harmless dove uhen Thou dost murmer in Thy slep Of sorrow and of love. Zwei weitere Strophen siehe „Ein Wort zur Gesangbuch-Frage". S. 55 oben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ben „Nimm mich an du wertes Kind", und würde Strophe 3 vielleicht poetischer schließen, wenn wir statt „Du alleine, Jesulein, Sollst mein Herr und Obrer sein", läsen, „sollst mein Herr und König sein". Das zarteste unter diesen Weihnachtsliedern, in der That und Wahrheit „ein liebes Blümlein", das durch seine strophische Gliederung an das schöne Lied: „Wie hell leuchtet der Morgenstern" so lebhaft erinnert, ist das folgende Nr. 28.

1. Ich weiß ein liebes Blümelein
Mit Gottes Tau begossen,
In einem jungfräulichen Schrein
Zur Winterszeit entsprossen;
Dies Blümelein heißt Jesulein
Ew'ger Jugend großer Tugend,
Schön und lieblich, reich und herrlich:
Menschenkind,
Wie selig ist, der dieses Blümlein findt!

2. Es hat so lieblichen Geruch,
Erquicket Leib und Seele,
Vertreibt das Gift, verjagt den Fluch
Und gibt ein heilsam Oele.
Es stillt den Schmerz und stärkt das Herz,
Bringt im Leide süße Freude,
Kann uns geben ew'ges Leben:
Menschenkind,
Wie selig ist, der dieses Blümlein findt!

3. Ich hab mir dieses Blümelein
Vor allen auserlesen,
Will's meinem Herzen pfropfen ein
Auf daß ich kann genesen;
Ich will's allzeit in Lieb und Leid
Bei mir haben mich zu laben.
Und mit Freuden abzuscheiden:
Menschenkind,
Wie selig ist, der dieses Blümlein findt.

Schließen wir hieran noch zwei Lieder vom Namen Jesu, Nr. 35 „Jesus ist der schönste Nam Aller, die vom Himmel kamen, Huldreich, prächtig, tugendsam, Ueber aller Engel [st. Götter] Namen", sowie das litaneienartige, aber durchaus wirkungsvolle „Jesu meine Freud und Lust",[1]) so haben wir allein in dem ersten Buche der geistlichen Hirtenlieder eine weder nach Zahl noch nach innerem Wert gering zu achtende Bereicherung unserer Weihnachtslieder entdeckt. Hätte Silesius in Josephi einen Komponisten gefunden, der in demselben lebendigen Kontakt mit den alten ewig mustergültigen Volksliedern gestanden, wie dies beim Dichter offenkundig der Fall, diese Lieder hätten unbedingt mehr zur Geltung kommen müssen.

Wer, um gleich hier diese Bemerkung einzuflechten, der die soeben aufgeführten Lieder Schefflers mit dessen überschwänglichen, geistlich-erotischen Schäferliedern vergliche und nicht auf den ersten Blick von deren inneren Verwandtschaftslosigkeit getroffen würde? Die einen zwar innige, zarte und tief empfundene, aber unter jeder Rücksicht gesunde, zum kirchlichen Gebrauche völlig geeignete Gesänge; die andern empfindelnde, übertreibende und deßhalb den Eindruck innerer Unwahrheit zurücklassende Produkte im Geschmacke des schlesisch-fränkischen Bukoliker-Kreises. Wer diesem greifbaren Unterschiede nachdenkt, dürfte wie von selbst zu dem Erklärungsversuche gedrängt werden, jene fortlaufenden, die Lieder beider Gattungen zu einer äußeren Einheit verbindenden Ueberschriften, für eine spätere künstliche Zuthat des Dichters zu halten. Mit andern Worten: Scheffler hat sich schwerlich zu Anfang seines dichterischen Schaffens fünf Bücher Schäferpoesieen vorgenommen; er sang vielmehr dem Drange der hl. Muse folgend ohne besonderen Plan und bestimmte Absicht seine geistlichen Lieder, und schrieb, sei es später, sei es gleichzeitig, jedenfalls in minder weihevollen Stunden, in denen die Kraft der Inspiration nicht groß genug war, um ihn über den herrschenden Geschmack der Zeit emporzuheben, seine Reihe von geistlichen Phyllisliedern. Als er zur Sammlung und Herausgabe kam, verstand es sich von selbst, daß die Hirtenlieder in ein Liederbuch kirchlichen Stiles nicht paßten, während nichts leichter war, als die ernsteren geistlichen Lieder in der größeren Anzahl der modischen, tändelnden aufgehen zu lassen, und so entstand denn, indem der herrschende Geschmack den Ausschlag gab, das jetzige Quodlibetum unzusammengehöriger Lieder. Es ist daher nicht nur von literärischem Interesse, sondern gewiß auch von praktischer Bedeutung, diese innerlich verschiedenen Gesänge auch äußerlich zu scheiden und dadurch einem unserer besten geistlichen Liederdichter den gebührenden Platz unter den Hymnographen im weiteren, doch eigentlichen Sinne des Wortes zu sichern.

Kommen wir nach dieser Abschweifung auf unseren eigentlichen Gegenstand zurück. Schon die bisher beigebrachten Beispiele müßten hinreichend den Beweis erbringen, daß man nur mit höchstem Unrecht Schefflers geistliche Lieder schlechthin als süßliche Schäferpoesie bezeichnet.

[1]) Einige Aenderungen zu Anfang der dritten und zu Ende der vierten Strophe!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Da es uns aber völlig unmöglich ist, hier die sämmtlichen kirchlich brauchbaren Lieder aufzuführen, so seien aus den folgenden Büchern nur einige der wertvollsten namhaft gemacht, zuvor indeß aus dem ersten Buche noch nachgetragen das Marienlied Nr. 15: „Reinste Jungfrau, die vor allen Gott dem Vater wohlgefallen", das Schlosser in schonendster Weise, man kann nicht sagen überarbeitet, sondern redigiert hat.[1]) Und da die Rede auf Marienlieder kam, seien hier zu den schon Eingangs erwähnten noch nachgetragen Nr: 203. „Du Königin der Herrlichkeit, Maria sei gebenedeit", und Nr. 204: „Du Tochter Gottes sei gegrüßt", das der Ueberschrift zufolge (Ave filia Dei Patris) ebenfalls ein lateinisches Vorbild zu haben scheint, jedenfalls nicht den Hymnus gleichen Anfangs bei Mone II. S. 391.

Als Fasten-Lieder empfehlen sich außer dem allbekannten „Ich danke dir für deinen Tod, Herr Jesu, deine Wunden" (Nr. 60), vor allem Nr. 50, das durch ähnlichen Anfang an das unvergleichliche Passionslied von Paul Gerhardt erinnert:

1. Sei beklagt, du Kaiserhaupt,
Alles Schmucks und Ehr'n beraubt,
Hoch beleidigt, hoch verhöhnet
Und zum Spott mit Dorn gekrönet,
Zerbeult, zerstochen und verwundt.

2. Sei beweinet und beklagt,
Daß man dich so grausam plagt,
Daß man dich so gar vernichtet
Und so übel zugerichtet,
Du hoher Sitz der Majestät!

3. Du bist würdig, daß man dich
An soll beten ewiglich;
Daß man dir als Gottes Sohne
Auf soll setzen seine Krone
Und dennoch wirst du so verhöhnt!

4. Ach was thu ich, Jesu Christ,
Daß du so beschimpfet bist!
Denn ich fühl in meinem Herzen,
Daß ich diesen Spott und Schmerzen
Mit meiner Schuld verursacht hab.

5. Meine Hoffart ist's allein,
Die dir bringet diese Pein;
Und die Dornen, die dich stechen,
Soll'n mein Haupt, das stolze, rächen,
Das sich so hoch erheben will.

6. Ach vergieb mir, großer Gott,
Diese Schmach und diesen Spott,
Laß den Balsam dieser Wunden,
Die dein heil'ges Haupt empfunden,
Zum Trost auf meine Seele fall'n.

7. Ueberschwemm mit deinem Blut
Meinen Stolz und Uebermut,
Daß ich an dem großen Tage
Dir zur Ehr' die Krone trage,
Die du hiedurch erworben hast.

Gleich wertvoll ist das folgende Herz-Jesu-Lied Nr. 51, das sich ebenfalls an ein dem hl. Bernhard zugeschriebenes lateinisches Passionslied anlehnt, immerhin sehr frei, wenn auch mit Bezug auf ersteres vielleicht nicht ganz so frei als Paul Gerhardt in seinen Liedern „O Haupt voll Blut und Wunden" und „O Herz des Königs aller Welt", denen dieselben lateinischen Vorbilder zu Grunde liegen und auf die deßhalb vergleichs halber hingewiesen sei.[1])

1. Sei gegrüßt, du Königskammer,
Wohnsitz der Barmherzigkeit,
Zufluchtsort in allem Jammer,
Freistatt in der bösen Zeit,
Allerliebstes Jesusherze,
Sei gegrüßt in deinem Schmerze.

2. Thron der Liebe, Sitz der Güte,
Brunnquell aller Süßigkeit,
Ew'ger Gottheit eigne Hütte,
Tempel der Dreifaltigkeit
Treues Herze, sei gegrüßet
Und mit wahrer Lieb geküsset.

3. Hast denn du auch müssen leiden
Und so tief verwundet sein,
O du Ursprung aller Freuden,
Mußt denn du auch fühlen Pein?
Muß man denn auch dir, mein Leben,
Einen Stich durchs Herze geben?

4. Was für Lieb hat dich gedrungen,
Auszustehen solchen Stoß,
Weil der Feind schon war bezwungen,
Da du starbest nackt und bloß,
Da dein Geist mit bittrem Leiden
Von dem Leibe mußte scheiden.

[1]) Die Kirche in ihren Liedern II. Bd. (Freiburg 1863) S. 171.

[1]) Welche Lieder zuerst geschrieben, ist nicht zu entscheiden; eine Abhängigkeit der beiden Dichter unter einander nicht wahrscheinlich. Die beiden Lieder Gerhardt's erschienen zum erstenmal in Crüger's Praxis pietatis melica von 1656, die Scheffler's im Jahre darauf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

5. Ach, du thust's, daß ich soll wissen,
Daß du mich ganz innig liebst,
Und nach so viel Liebsergüssen
Auch dein Herzblut für mich giebst,
Daß du alles an willst wenden
Mein' Erlösung zu vollenden.

6. O du hochgelobtes Herze,
Meines Herzens Paradeis,
Meine Ruh in allem Schmerze,
Meiner Liebe Ruhm und Preis!
Meines Geistes höchste Freude
Meiner Seele liebste Weide.

7. Geuß die Flammen deiner Liebe
Wie ein großer Strom in mich,
Läut're mich, daß ich mich übe,
Dich zu lieben würdiglich;
Laß mein Herze noch auf Erden
Deinem Herzen ähnlich werden.

8. Durch das Blut, das du vergossen,
Liebstes Herze, laß mich ein,
Laß mich deinen Hausgenossen
Und Bewohner ewig sein;
Denn ich mag auch bei den Thronen
Ohne dich, mein Gott, nicht wohnen.

9. Laß mich ein mit einem Worte,
Laß mich ein, du freier Saal,
Laß mich ein, du offene Pforte,
Laß mich ein, du Liljenthal!
Laß mich ein, denn ich vergehe,
Wenn ich länger draußen stehe.[1])

10. Laß mich ein, auf daß ich bleibe,
Dir ganz inniglich vereint,
Und mein Herz dir einverleibe,
Daß es nicht mehr meines scheint,
Denn ich wünsche Nichts auf Erden,
Als mit dir, Herz, eins zu werden.

Nr. 54 „O Gotteslamm voll großer Huld" [statt o Lämmlein Gottes großer Huld] kann als Seitenstück zu dem alten „O Lamm Gottes unschuldig" gelten und empfiehlt sich durch seine objektive Haltung.

Das dritte Buch bringt einen schönen Beitrag zu unsern Osterliedern mit Nr. 66. Der Rundreim nach jeder Strophe lautet: „Triumph, Triumph, schrei alle Welt, denn Jesus hat den Feind gefällt", der sich allenfalls auch durch ein einmaliges oder doppeltes Halleluja ersetzen ließe.

1. Nun danket Gott, ihr Christen all,
Und jauchzet ihm mit großem Schall,
Dieweil er seiner Gottheit Macht
Durch seinen Sohn zu Tag gebracht.

2. Er ist erstanden von dem Tod,
Der Lebensfürst, der wahre Gott!
Er hat des Teufels Burg zerstört
Und Gottes Himmelreich gemehrt.

3. Er ist erschienen wie ein Blitz,
Und hat bethört der Feinde Witz,
Er hat erwiesen mit der That,
Was er zuvor verkündet hat.

4. Er hat nun überwunden gar
Sein Leiden, Trübsal und Gefahr,
Sein Haupt trägt schon mit großem Glanz
Den ewigen großen Lorbeerkranz.

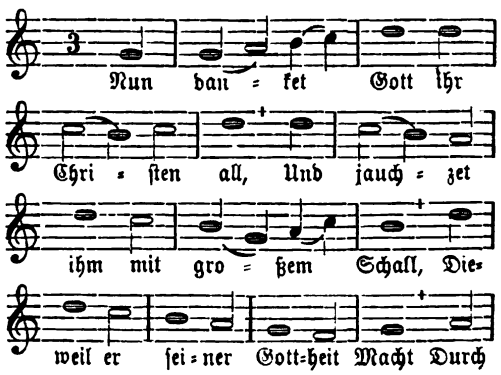
5. Die Wunden, die er hier empfing,
Da er ans Kreuz genagelt hing,
Die leuchten wie die Morgenstern'
Und strahlen von ihm weit und fern.

6. Er ist nun voller Seligkeit
Und herrschet über Ort und Zeit,
Er lebt voll Freud im Paradeis,
Und hört mit Lust sein Lob und Preis.

7. Drum danket Gott, ihr Christen all,
Und jauchzet ihm mit großem Schall!
Ihr sollt mit ihm auch auferstehn.
Und in die ew'ge Freud eingehn.

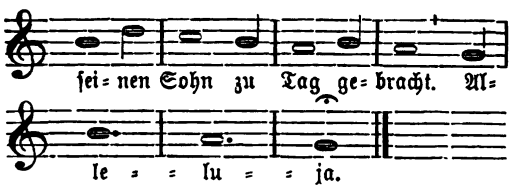
Das ist bis herab auf die echt lyrische Wiederaufnahme der Anfangsstrophe am Schluß des Liedes ein vom Scheitel bis zur Sohle jedes Tadels bares und jeder Fehle freies Kirchenlied, der Ton des Kirchenliedes so warm, so volkstümlich und so kirchlich-eigenartig nach Inhalt und Form, wie wir ihn besser nirgend finden. Wollten wir uns dem Melodienschatze untergegangener Volkslieder, deren Texte einer Wiederbelebung unfähig oder unwert sind, für dieses Lied eine Weise suchen, so dürfte sich die folgende dazu empfehlen, welcher das selbst nicht ganz junge Mainzer Cantual von 1605 die Aufschrift gibt: „Die H. Zehen Gebott. alt", und der sich das Lied also unterlegen dürfte:

Ton. VII.



[1]) Drei Strophen ausgefallen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Ebenso schön und kräftig feiert der Sänger des Herrn Himmelfahrt:

Nun fähret auch Mariens Sohn
Zu Gottes und zu seinem Thron,
Er triumphiert dort als ein Held,
Der alle Feinde hat gefällt;

ein Lied, das eine getragenere Weise verdient als die ist, mit der Josephi sie ausgestattet und mit der es u. a. in das Trierische Gesangbuch Nr. 92 übergegangen ist. Der daktylische Abgesang ist hier notwendig beizubehalten, da hohe poetische Schönheiten mit ihm verloren gingen.

Für das Pfingst=Fest ist auf Nr. 82 zu verweisen, das durch seine biblischen Anspielungen und innigen Bitten um die sieben Gaben des hl. Tröſters so recht den kirchlichen Festton trifft.

Komm, heil'ger Geist, du höchstes Gut,
Entzünd mein Herz mit deiner Glut
Schlag deines Feuers süße Flammen
Ganz kräftig über mich zusammen,
Erweck in mir durch deine Gunst,
O Herr, der ew'gen Liebe Brunst. ꝛc.

Gleich vortrefflich ist Nr. 190, das die verschiedenen dem hl. Geiste zugeschriebenen Wirkungen, in geradezu erhabener und meisterhafter Weise feiert. Der Rundreim nach jeder Strophe lautet: „Du süße Taube, heil'ger Geist, Sei ewiglich von uns gepreist!"

1. Du süße Taube, heil'ger Geist,
Der du zu uns kommst hergereist
Vom Vater und vom Sohne
Dir soll jetzt durch des Mundes Klang
Erschall'n des Herzens Lobgesang
Vor deiner Gottheit Throne.

2. Du bist, der ob den Wassern schwebt,
Der Herr, durch welchen Alles lebt,
Der jed' Geschöpfe leitet;
Durch dich ist aller Himmel Pracht
Und ihre ganze Kraft gemacht,
Du hast sie ausgebreitet. [1])

3. Du hast durch der Propheten Schar
Verkündiget, was künftig war,
Und Christum prophezeiet;
Du zündest noch auf frischer Bahn
Das Licht der Wahrheit kräftig an,
Wer nur dein Herz dir leihet.

4. Du bist der Brunn der Fruchtbarkeit,
Du hast Mariam benedeit,
Von dir hat sie empfangen;
Durch dich ist Gottes ew'ger Sohn
Ein Mensch geworden und vom Thron
Der Jungfrau ausgegangen.

5. Du hast gar huldreich dich gezeigt,
Als Christi Menschheit sich geneigt,
Die Taufe zu bekommen,
Hast auch mit deiner Süßigkeit
Auf ihm geruht zu jeder Zeit
Und ihn ganz eingenommen.

6. Du kameſt wie ein starker Wind
Zu Christi heil'gem Hofgesind,
Und machst sie voller Wonne;
Du feuerst ihre Zungen an,
Sie reden Sprachen, die man kann,
So weit auch geht die Sonne.

7. Du bist der Geist der Gnad und Huld
Du flehst in uns für unſ're Schuld,
Du bist der Geist der Güte
Du machest uns zu Kindern Gott's
Und machst uns würdig seines Brods,
Vergöttlichst das Gemüte.

8. Du salbest uns mit Freudenöl,
Ein Honigseim in unsrer Seel,
Bist Trost in allen Schmerzen;
Du bist die heil'ge Liebesbrunst,
Die forttreibt allen bösen Dunst
Aus den zerknirschten Herzen.

9. Du bist der Strom, klar wie Krystall,
Der mit so gnadenreichem Fall
Jerusalem erfreuet;
Du strömest wie ein Harfenton
Aus Gottes und des Lammes Thron,
Durch dich wird All's erneuet.

10. Du bleibst bei uns in Ewigkeit,
Wirst uns bei Endigung der Zeit
Frei und lebendig machen,
Du wirst mit deiner Gottheit Schein
Uns, die wir deine Küchlein sein [1])
Ganz seliglich anlachen.

11. Sei doch auch mir ein süßer Gott
Ein süßer Gott in Todes Not
Ein süßer Gott im Leben;
Laß doch auch mich dein Küchlein sein
Führ' mich in deine Gottheit ein,
Ohn End' ob mir zu schweben.

[1]) Urspr.: Der alls Geschöpf beseelet; Du hast sie ausgehölet.

[1]) Anspielung auf die bekannte zarte Stelle. Matth. 23, 37.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das ist ein Gedicht so erhaben und schön, daß wir nicht stolz genug darauf sein können; denn es tritt den schönsten hymnologischen Dichtungen ebenbürtig zur Seite.

Von Fronleichnams-Liedern ist neben Nr. 89: „Du Wunderbrot, du wahrer Gott" vornehmlich auch Nr. 96: „Ihr Engel, die ihr um den Thron des großen Jesus stehet", ein Vorbereitungsgebet zum würdigen Empfange des Sakramentes, groß, originell und und von herrlicher Wirkung.

Doch wir müssen eilen, um an ein Ende zu kommen. Die schönen Lieder, „Liebe, die du mich zum Bilde Deiner Gottheit hast gemacht" und das kampfesfrohe: „Mir nach spricht Christus unser Held" darf ich vielleicht als bekannter voraussetzen; weniger das ebenfalls großartige Bild, das uns Nr. 110 von der himmlischen Herrlichkeit des Menschgewordenen entrollt und mit dem diese flüchtige Skizze ihren Abschluß finden mag. Als Resultat derselben dürfen wir, glaube ich, den Schluß ziehen, daß wir in Angelus Silesius einen geistlichen Liederdichter ersten Ranges zu erblicken haben, der nicht bloß allerdings wohlgemeinte, ja selbst tief empfundene Lieder und Liedlein sang, die aber leider durch den geistigen affectierten Ton der Perücken-Schäfer entstellt und ungenießbar werden; sondern, daß er neben dem Tribut, den er in seinen Hirtenliedern seiner Zeit gezahlt, auch für die Ewigkeit geschrieben und gesungen, wahre, echte, heilige Kirchenlieder, die jeden ergreifen, der nur einigermaßen nachzufühlen vermag, was der Dichter unleugbar bei ihnen empfunden haben muß; denn Lieder, wie das obige vom hl. Geist, oder das gleich folgende vom Herrn, singt auch der gottbegnadigte Dichter nur in ganz besonderen Weihestunden. Als Resultat können wir verzeichnen, daß wenn die heilige Seelenlust über 120 Lieder enthält, die sich durch ihren Schäferstyl vom kirchlichen Gebrauche ausschließen, sie an 70 andere aufweist, denen ohne Bedenken die Pforten des Heiligtums sich öffnen mögen; darunter die meisten unsere sämmtlichen neueren Kirchenlieder überflügeln, viele die den besten älteren nachstreben, einige die wie Adler unverwandten Blickes in die strahlenden Sonnen der irdischen und himmlischen Geheimnisse, die Geheimnisse des Glaubens und des Schauens blicken. So auch das folgende, mit dem wir von unserem Dichter Abschied nehmen:

1. Ach Gott, was hat für Herrlichkeit,
Für Majestät und Wonne
In seiner großen Seligkeit,
Mein Jesus, meine Sonne.
Die Kaiser und Könige reichen ihm dar,
All ihre Scepter und Kronen
Viel tausendmal Tausend in mächtiger Schar
Sind, die ihm dienen und frohnen.

2. Er herrschet über Cherubim,
Gebeut den Tiefen allen,
Die Thronen und die Seraphim
Schaun auf sein Wohlgefallen:
Die Helden und Märtyrer warten ihm auf,
Die Väter fall'n vor ihm nieder,
Die Jungfraun, die singen mit künstlichem Lauf
Die allerlieblichsten Lieder.

3. Er ist dem Vater gleich an Macht,
Er sitzt auf seinem Throne,
Er trägt der ganzen Gottheit Pracht
Auf seines Hauptes Krone:
Die Himmel der Himmel begreifen ihn nicht,
Er reicht von Ende zu Ende;
Die Mächtigen leisten ihm schuldige Pflicht
Und alle himmlischen Stände.

4. Sein Antlitz leucht' wie Sonne und Schnee
Und tausend Morgensterne,
Glänzt wie der Aufgang in die Höh'
Und wie der Blitz von ferne.
Die Engel und Menschen, die schauen ihn an
Mit unaussprechlichen Freuden:
O selig und abermal selig, wer kann
Sein Herz und Sinne da weiden.

5. Und alles Dieses soll auch ich
Empfinden und genießen,
In seine Arme ewiglich
Will er mich droben schließen.[1])
Die Freude, die Wonne, die ewige Lust,
Die er mir dorten will geben,
Ist weder den Herzen noch Sinnen bewußt
In diesem sterblichen Leben.

6. Drum will ich froh und fröhlich sein
Und guten Mut mir fassen,
Ich will in allem Kreuz und Pein
Mich auf sein Wort verlassen:
Er wird mir nach dieser getrübeten Zeit
In seinem ewigen Maien
Schon wieder ersetzen das wenige Leid,
Mich unaufhörlich erfreuen.

[1]) Urspr.: „Mit hunderttausend Küssen".

Blijenbeck. **P. Guido Maria Dreves, S. J.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Archiv der Gonzaga in Mantua,

mit besonderer Rücksicht auf Giov. Pierluigi da Palestrina.

Im Jahre 1881 erschien zu Venedig ein Werk von Peter Canal[1]) „della musica in Mantova, notizie, tratte principalmente dall' archivio Gonzaga" als Separatabdruck aus dem 21. Bande der Abhandlungen des venetianischen Institutes für Wissenschaft und Künste ꝛc. Die Schrift (122 S. in Großquart) und deren Inhalt ist, gleich vielen ähnlichen Arbeiten italienischer Forscher und Gelehrten, in Deutschland bisher ganz unbekannt geblieben, enthält aber eine solche Fülle neuer und überraschender Notizen, durch Documente belegt, daß ein Nichtbeachten derselben Thorheit genannt werden müßte. Die Musikgeschichte wird durch diese archivalische Arbeit wesentlich bereichert.

„Italien war (im 15. Jahrh.) nur von Einheimischen beherrscht, reich getränkt mit Elementen der Cultur, der Sitz des Reichthums und hohen Lebensgenusses, die Heimath der Kunst und der Wissenschaft. Im Kampfe der Städte gegen die Kaiser wurde die Freiheit geboren, im Kampfe der Parteien in den Städten die Tyrannis. Italien wimmelt von kleinen Tyrannen — wie einst das alte Griechenland. Mailand hat seine Viscontis und später seine Sforzas, Perugia seine Baglioni, Rimini seine Malatestas, Mirandola seine Picis, Siena seine Petrucci, Mantua seine Gonzagas, Ferrara seine Estes, Verona seine Scalas. Persönliche Ueberlegenheit über Andere gehört immer dazu, eine Herrschaft zu begründen, und so sind diese Tyrannen meist persönlich tüchtige Naturen, Männer tapfer, beredt, klug, meist schon durch ihre äußere Erscheinung gewinnend. Die Ungesetzlichkeit ihrer Gewalt müssen sie durch Verdienst und Glanz überdecken; sie stellen die Ruhe her, machen den Familiengehässigkeiten ein Ende, sie lassen Kanäle graben und Straßen ziehen, sie erregen Bewunderung durch Prachtbauten, sie beschützen Gelehrte, Maler, Bildhauer und Musiker."[1])

Eine prächtige Illustration für diese treffliche Characteristik der culturgeschichtlichen Zustände in Italien zur Zeit der „Kleinstaaten" enthält in Bezug auf die Gonzagas in Mantua das eingangs erwähnte Werk von Peter Canal, obwohl es die Documente nur inhaltlich aneinanderreiht, und für den Wortlaut auf die Archivoriginale hinweist.

Canal vertheilt den Stoff in vier Kapitel: 1) Die ältesten Aufzeichnungen über die Musikverhältnisse in Mantua bis zum Jahre 1500, S. 1—18; 2) die Musik in Mantua in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, S. 18—31; 3) die Musik in Mantua unter Herzog Wilhelm Gonzaga,[2])

[1]) Pietro Canal, (geb. 13. Apr. 1807) stammt aus einer venetianischen Patrizierfamilie, welche bei der französischen Occupation sich nach Crespano, nahe bei Possagno, dem Geburtsorte des berühmten Canova zurückzog. Er wurde in Venedig zum Priester geweiht, widmete sich aber bald ausschließlich der Philologie. Als hervorragender Kenner, Commentator und Interpret der lateinischen und griechischen Klassiker bekleidete er an der Universität zu Padua die Professoren-Würde; seine diesbezüglichen Arbeiten werden von den Italienern bewundert, sogar von deutschen Philologen, mit denen er in lebhaftem Verkehre stand, hochgeschätzt. Mit irdischen Glücksgütern gesegnet, erwarb er sich eine Bibliothek (er bestimmte testamentarisch ein Haus für dieselbe), welche eine Reise nach Crespano verdient, da er mit Auswahl vorging und Druckspecialitäten sammelte, welche nirgends in dieser Menge vereinigt sind. Auch der Musik wendete er seine Forschungen zu, und die philologische Genauigkeit kam ihm bei diesen historischen Studien so zu statten, daß seine Excerpte und Sammlungen als Documente und Kostbarkeiten gelten können. Er starb am 15. Okt. 1883. Bei meinem Aufenthalt in Crespano (Frühjahr 1885) erfreute ich mich von Seite des durch ihn aufgestellten Bibliothekars, des gelehrten Priesters Girolamo Guadagnini, der liebevollsten Zuvorkommenheit. Ihm und den beiden Brüdern des Verblichenen sei an dieser Stelle öffentlich und nochmals herzlich gedankt.

[1]) Dr. J. B. Weiß, Lehrbuch der Weltgeschichte, 4. Bd., 1. Hälfte. Wien, W. Braumüller, 1870. S. 211.

[2]) Der heil. Aloysius von Gonzaga, (geboren 9. März 1565) stammt aus der Linie von Castiglione, und war mit den Herzogen von Mantua blutsverwandt. Das Geschlecht der Gonzagas, deren Stammschloß sich in der Nähe Mantuas befindet, trat bereits im Anfange des 14. Jahrhunderts nach dem Sturze der Bonacorsi die Herrschaft in Mantua an. Im 16. Jahrh. waren die Hauptzweige außer der Mantualinie: Monferrato.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(1550—1587) S. 31—82; 4) die Musik in Mantua und Herzog Vincenz Gonzaga 1587—1612, S. 82—122. So interessant auch eine Besprechung des Inhaltes der beiden ersten Kapitel sich gestalten ließe, so beschränke ich mich an dieser Stelle auf das 3. und theilweise 4. Kapitel. Die in demselben zerstreuten Notizen über musikalische Persönlichkeiten, welche mit dem prachtliebenden Hofe zu Mantua in Verbindung standen, wurden in chronologischer, regestenartiger Ordnung zusammengestellt, und dienen zur Berichtigung und Ergänzung der biographischen Musiklexica von F. J. Fétis, Mendel-Reißmann und ähnlichen.[1]) Die Correspondenz zwischen Palestrina und dem Herzog Wilhelm Gonzaga wird in wortgetreuer Uebersetzung mitgetheilt, mit erläuternden Anmerkungen versehen und hier zum erstenmale publizirt.[2])

Als einleitender Ueberblick zur Orientirung über die musikalischen Anschauungen und Zustände in Italien in der Mitte des 16. Jahrhunderts werden nachfolgende Zeilen aus der Musikgeschichte von A. W. Ambros ihre guten Dienste leisten.

„Daß Italien (Ambros 3. Bd. S. 481) im 14. und 15. Jahrhundert nicht eines der ersten, sondern das erste Culturland Europa's und folglich der Welt war, bedarf so wenig eines Beweises, als es eines Beweises bedarf, daß Musik immer und überall einen vorzüglichen Theil der höheren Bildung ausgemacht hat... Jedes Land strebte damals, und schon früher, im Wetteifer seine geistigen Künste zu entwickeln, und der Culturzusammenhang war niemals durch Flüsse, Berge oder Zollschranken geschieden, so daß etwa Italiener, Deutsche, Niederländer u. s. w. ein jedes in seinem Lande gekauzt hätte, ohne von dem, was da draußen in der Welt vorging, Notiz zu nehmen... Wenn aber (im 15. und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts) die Werke der italienischen Musiker gegen jene der gleichzeitigen Niederländer eine wesentlich inferiore Stellung einnehmen, so ist es dem Umstande zuzuschreiben, daß die Italiener gewisse Seiten der Musik ausbilden wollten, ehe diese noch den gerade damals unentbehrlichen Durchgang durch die Schule der Contrapunktik gemacht. Daß sich nun die Niederländer mit aller geistigen Kraft gerade dieser Richtung zur rechten Zeit zuwendeten, gab ihnen das entschiedenste Uebergewicht. Letzteres empfand man in dem feinsinnigen Italien recht wohl und gab den Niederländern den entschiedenen Vorzug. Jetzt setzten sich die Italiener, sich selbst verleugnend, zu den ultramontanen Meistern in die Schule; und erst als auch sie Meister des Contrapunktes waren, trat die Richtung, die sich in den Anfängen ihrer Tonkunst so entschieden angekündigt hatte, (den declamatorischen Rhythmus aus dem Imitationengeflecht zu befreien) wieder hervor."

„So lange nun[1]) die Niederländer in Italien die musikalische Oberherrschaft behaupteten, herrschte mit ihnen auch jene Polyphonie, die sie aus der Heimat mit herübergebracht, und drängte (sehr zum Heile der gesetzmäßigen Festigung und Ausgestaltung der Musik) jene tief im italienischen Wesen begründete Neigung nach Individuellem einstweilen zurück. Erst gegen 1600 erhob sich dort die Monodie als das künstlerische Mittel, das musikalisch kunstbegabte Individuum zur Geltung zu bringen, in offener Opposition gegen den bisherigen Kunststyl."

Der Kampf, besser diese Reaction gegen die Fremdlinge und „Barbareninvasion", wie sich die selbstbewußten Geister jener Zeit auszudrücken pflegten, beginnt schon um die Mitte des 16. Jahrh., besonders von Florenz aus, wo die prachtliebende Herrschaft der Mediceer Alles aufbot, das mittelalterliche Wesen in den Künsten zu beseitigen, das Individuum zu emancipiren und zur Geltung zu

Rethel, Mayenne, Nevers, Umena, Guastalla, Borgoforte, Bozzolo, Castiglione, delle Stiviere, Solferino und Castel Giufredo, Sabioneta, Novellara u. s. w. Siehe Moroni, indice generale Band 3 unter Gonzaga.

[1]) In deutscher Sprache besitzt die Musikliteratur an größeren derartigen Werken leider kein anderes. Von kleineren Nachschlagebüchern sind, außer dem Lexikon der kirchlichen Tonkunst von P. Utto Kornmüller, Brixen, Weger, 1870, besonders das musikal. Lexicon von Koch in Arrey von Dommer's Bearbeitung, Handlexicon der Tonkunst von Dr. Oscar Paul und das neueste Musiklexicon von Dr. Hugo Riemann, Leipzig, Bibliographisches Institut zu empfehlen.

[2]) Auch Canal gibt nur einen Auszug. Die italienischen Originale werden dem 32. Bande der Gesammtausgabe von Pierluigi's Band einverleibt, welcher mit Gottes Hilfe im Jahre 1891 erscheinen soll. Die Subscribenten dieser Ausgabe haben im Jahre 1885 den 17. und 27. Band erhalten, im Jahre 1886 erscheint der 18. und 26., 1887 der 19. und 25., 1888 der 20. und 24., 1889 der 21. und 30., 1890 der 22. und 31., 1891 der 23. und 32. Das musikal. Material liegt ganz vor.

[1]) Ambros, 3. Bd., S. 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bringen. Florenz nachzuahmen, wurde Mode; die Estes, Gonzagas versuchten mit den Medicäern zu concurriren. Sie hielten Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten und Komponisten nicht nur als Hofgesinde, sondern ehrten sie hoch, bedienten sich ihres Rathes und standen zu ihnen in humaner, halb vertraulicher Gemüthlichkeit. „Die Meister selbst[1]) waren vom Gefühle einer solidarischen Gemeinschaftlichkeit durchdrungen, sie erkannten sich als Körperschaft, alle für einen, einer für alle. Die neidische Eifersucht blieb ihnen daher ferne."

In der Zeit, mit welcher wir die Auszüge aus dem Archiv in Mantua beginnen, war das niederländische Wesen vom italienischen schon merklich geschieden. Die musikalische Kunst, welche im 15. Jahrhundert als Polyphonie durch Wilh. du Fay, den Stammvater derselben, begründet und ausgebildet worden war,[2]) läßt sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in drei Stylgattungen scheiden: a) Polyphonie der Italiener und stammverwandten Spanier und Franzosen, mit dem Bestreben nach Ausdruck und Verständlichkeit des Textes, gedrängtere Melismen und melodiereichere Themen, (Costanzo Festa, Giov. Animuccia, Christof. Morales, Nicol. de Marle, Claudio Goudimel, Giov. Pierluigi da Palestrina, Tommaso Ludovico da Vittoria etc.;) b) Polyphonie der Niederländer und Deutschen, mit der Tendenz, durch kunstvolle Construction und Combination der Stimmen, besonders durch rhythmische Effecte und kühne harmonische Wendungen sich auszuzeichnen; nach Josquin besonders H. Fink, Clemens non Papa, Verdelot, Archadelt, Ludw. Senffl, Orl. di Lasso, Cipr. de Rore, Giachet Werth, und unzählige andere. 3) Die Zukunftsmusiker des 16. Jahrhunderts, besonders auf dem Gebiet der Madrigalenliteratur und weltlichen Musik, wie Sigism. d'India, Claud. Monteverdi (dieß ist die richtigste Schreibweise!), Marcantonio Ingegneri, Giac. Gastoldi, Luca Marenzio, Jac. Peri, Emilio del Cavalieri, Orazio Vecchi etc.

Nach diesen einleitenden Worten lassen wir die hier chronologisch geordneten Correspondenzen und Documente des Gonzaga-Archivs in Mantua sprechen:

1550, 25. Jan. Herzog Franz Gonzaga[1]) bestellt in Mailand eine Posaune (trombone) bei einem deutschen Instrumentenmacher. Sie kostet 12 Scudi (beiläufig 60 Mk.) und Orfeo,[2]) Musiker des Ferrante Gonzaga, Statthalters in Mailand, erhält den Auftrag, dieselbe zu prüfen.

1553, 12. Juni. Der Secretär Cornacchia schreibt an den Herzog, daß die Recitation der Comödie Arioſto's i Suppositi drei Stunden gedauert habe und sehr gut gelungen sei; die Zwischenacte seien durch die Bläser (Pifferi und Cornetti) mit einer von Cardinal Hercules Gonzaga komponirten Musik ausgefüllt worden.

1555, 15. Dec. Meldet Nic. Vicentino, Musiker des Herzogs von Ferrara, daß er ein von ihm verfaßtes Buch nach Mantua gesendet habe: es muß das im Jahre 1555 zu Rom gedruckte Werk „L'antica Musica ridotta alla moderna" gewesen sein.

1563, 19. Aug. Betraut der Herzog den D. Giulio Brusco mit einer Sendung nach Piacenza, und nennt ihn „seinen Kapellmeister". Schon im Jahre 1561 schenkte er ihm einige Grundstücke und nennt ihn „seinen Theueren, der ihm unermüdlich gedient habe". 17. Juli 1565 ist er als „Canonicus" betitelt. Kompositionen von ihm finden sich am Conservatorium in Mailand.

„ 15. Decbr. Wird die Ankunft der Söhne Maximilian II., Rudolf und Ernst von Oesterreich, angemeldet, welche mit dem Cardinal von Augsburg auf

[1]) Ambros, 3. Bd., S. 33.

[2]) Siehe über dessen Leben und Werke meine monographische Studie im 4. Hefte der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885; auch einzeln erschienen als 1. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[1]) Franz III., Bruder von Wilhelm, ertrank 20. Febr. 1550 im See bei Mantua. Ihm folgte der 14jährige Wilhelm unter der Vormundschaft seines Onkels, des Cardinals Ercole Gonzaga. Wilhelm's Hof war nach der Hochzeit mit Eleonore, Tochter des Kaisers Ferdinand I., der Schauplatz großartiger Feste und Turniere.

[2]) Ortensio Lando nennt im 7. seiner zu Venedig 1552 und 1553 publizirten Cataloge den Orfeo milanese als meisterhaften Bläser unter den besten Musikern seiner Zeit. Ohne Zweifel haben wir es hier mit Orfeo Vecchi zu thun, und F. Fétis ist im Irrthum, wenn er dessen Geburtsjahr auf 1540 fixirt. Das Todesjahr bei Fétis (1613) habe ich im Vorwort zum 28. Bd. der Palestrina-Ausgabe corrigirt; Orfeo war 1604 nicht mehr am Leben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Reise nach Spanien begriffen waren. Im Gefolge waren: Jac. Kerle als Kapellmeister, die Sopranisten Carlo da Frascati und Gian Domenico aus Spoleto, die Tenoristen Sales (ein Spanier) und Pietro Paolo, die Contralte Sanduale u. Bernardo oder Bernardino (ein Flamländer), endlich Basilo für Cornett, der Bassist Giovanni und der Organist Philipp Kaiser. Sie hielten sich vier Tage in Mantua auf.

1564, 14. Jan. Erhält Giovanni Contino, der Lehrer von Luca Marenzio und Bertani, „mein Kapellmeister", einen Empfehlungsbrief an den Podestà in Brescia. Er starb zu Mantua 1565; sein Nachfolger wurde Jaches e Wert (Giachet Werth.)

1565, 19. Juni. Girolamo da Urbino und Graziadio Antegnati fertigen die Orgel in der neuerbauten Kirche der heiligen Barbara zu Mantua. Jachet Werth hatte im Oct. 1564 die Psalmen für die 1. Vesper vom Feste der hl. Barbara komponirt. Girolamo steht im 7. Katalog von Lando (Venezia, Giolito, 1552, p. 512) unter den besten Musikern seiner Zeit.

„ 28. Juni. Brusco nennt den Girolamo als Organisten, und bezeichnet ihn als Freund von Giulio Romano, besser unter dem Namen Caccini bekannt.

„ 17. Juli. Man erwartet einen Bassisten aus Rom; Brusco erhält Auftrag, dessen Stimme zu prüfen, ob sie so vollendet sei, wie die eines gewissen Funcone,[1]) da Werth, der nach Contino Kapellmeister geworden war, am 3. Juli Urlaub zu einer Reise in die Heimath erhalten hatte.

„ 14. Juli. Der Herzog wünscht künstliche Soprane für seine Kapelle. Er besitzt bereits drei, welche volle Verpflegung und monatlich drei Ducaten erhalten. Einer derselben dient schon lange zur Zufriedenheit und erhielt einmal außer anderen Geschenken 100 Ducaten. In Zukunft werden diesem monatlich 5 Ducaten bezahlt, den neu Anzustellenden werden drei Duc. monatlich angeboten.

[1]) Ich finde diesen Bassisten in der Sängerliste der päpstl. Kapelle: „Paulus Albus de Magistris, detto (auch genannt) Funcone da Fumone; Eintritt 6. Dez. 1569.

1565, 23. Juni. In Ferrara finden Musikaufführungen mit 57 Sängern statt; sie haben ein so prächtiges Ensemble, „daß man himmlische Harmonien zu hören vermeint".

1566, 9. März. Der Bürgermeister von Ostiglia schreibt an den Herzog, daß der Cardinal von Augsburg am nächsten Tage nach Mantua kommen werde und ersuchen läßt, die Vesper in St. Barbara später als gewöhnlich abzuhalten, „da er die schöne Musik der Kapelle hören wolle".

„ 7. Aug. Kommen zwei Sänger aus Ferrara.

„ 1. Nov. Claudio Merulo da Coreggio sendet liniertes Notenpapier in Folge Bestellung an den Herzog, ebenso läßt sich der Herzog 1567 Notenpapier „zum Komponiren" nachschicken.

Aus diesen Excerpten ersehen wir die Neigung des Herzogs Wilhelm für die Musik, und das Bestreben, seine Kapelle zu vergrößern, sie berühmt zu machen und die besten Sänger bei Hofe zu besitzen. Giaches de Wert (so zeichnet derselbe regelmäßig) hatte aber als Ausländer mit vielen Verdrießlichkeiten und Intriguen der italienischen Musiker zu kämpfen. Er beklagt sich bitter in einem Schreiben an den Herzog (27. Aug. 1567 aus Novellara). Er bitte den Herzog, ihm unumwunden zu sagen, ob er die Partei „dieser Pharisäer, welche wegen einer falschen Quinte Disput mit ihm angefangen und ihn mit Ungezogenheiten überhäuft hätten", beistimme oder nicht. Sei das der Fall, so werde er in Novellara, Böhmen, Parma oder Wien Stellung zu finden suchen. Der Hauptintriguant sei „der unwissende Agostino Bonvicino, welcher bereits den Plan entworfen habe, um nach seinem und dem Abgange „des Komponisten Don Giulio Brusco, Kapellmeister zu werden" u. s. w.

1568, 3. Jan. bittet der Herzog Alfonso Gonzaga von Novellara seinen Verwandten in Mantua, ihm sogleich den Wert für einige Tage zu überlassen, damit derselbe die Singstimmen und Instrumentalisten einexerzire, welche die Zwischenacte einer von Herzog gedichteten Comödie ausfüllen sollen.

In dieses Jahr fällt auch die erste Correspondenz zwischen Herzog Wilhelm und Giov. Pierluigi da Palestrina, welcher damals noch Kapellmeist. in S. Maria maggiore zu Rom war.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Palestrina hatte 1567 das 2. Buch der Messen dem König Philipp von Spanien dedicirt; dasselbe enthält die bekannte Missa Papae Marcelli, welche den Namen des Komponisten bald berühmt machte. Auch nach Mantua war sein Ruf gedrungen, und Jachet Wert hatte ihn im Auftrage des Herzogs mit der Komposition einer Messe betraut, welche Palestrina am 12. Febr. 1568 mit folgendem Begleitschreiben übersendete:[1])

„An den Hochgeehrten und Durchlauchtigsten Herrn, den Herrn Herzog von Mantua, meinen Gnädigsten Gönner" ꝛc.

„Wohl weiß ich, daß meine geringen Kenntnisse nicht an den lebhaften Willen heranreichen, mit welchem ich Ew. Excellenz dienen möchte. Demungeachtet schien es mir besser, eher eine Probe meines Unvermögens abzulegen, als dasselbe zu verheimlichen und Mangel an Erziehung zu bekunden, nachdem ein so ausgezeichneter Herr, durch die Hand eines so seltenen Virtuosen wie Herr Giaches, mir den Auftrag gegeben hat, eine Messe zu komponiren. Ich lege sie hiemit bei und bemerke, daß ich darin genau den Vorschriften nachgekommen bin, welche mir Herr Hannibal Cappello mittheilte. Wenn ich für das Erstemal der Intention Ew. Excellenz nicht entsprochen habe, so bitte ich um gnädigen weiteren Auftrag, wie Sie die Komposition wünschen, ob kurz oder lang, oder so, daß die Worte verständlich sind. Ich werde mich bemühen, Ihnen nach Vermögen zu dienen, und Alles aufbieten, um Ew. Durchlaucht zufrieden zu stellen. Demüthig küsse ich Ew. Durchlauchtigsten Excellenz die Hände.

Rom, 2. Febr. 1568.

Ew. Excellenz

unterthänigster Diener
Palestrina.

Am 19. April des gleichen Jahres schrieb der Herzog folgenden Brief: „An Herrn Giovanni Pietro Luigi da Palestina" (sic!). Wenn ich nicht früher für die vor einiger Zeit mir übersendete Messe gedankt habe, so ist der Grund nicht etwa, weil sie mir nicht theuer wäre, sie hat mir vielmehr ausnehmend gefallen, und ich schätze sie sehr hoch. Einen Beweis hiefür wird Euch mit Gegenwärtigem mein Cavalier Fiera bringen,[1]) und Euch noch weiter aufklären können. Ich berufe mich auf ihn, und versichere Euch jener Hochschätzung, welche Euere Tüchtigkeit verdient. Ich wünsche Euch langes Leben." Aus Mantua 19. April. 1568.

Am 31. Juli 1568 schrieb Scipio Gonzaga,[2]) ein Verwandter des Herzogs aus der Linie Gazzolo und Sabionetta, einen Brief an Herzog Wilhelm, datirt aus Tivoli, worin er seine Hochachtung und Liebe zu seinem Vetter nicht besser bekunden zu können glaubt, als durch Uebersendung palestrinensischer Kompositionen. Er sagt wörtlich: „Da ich weiß, welch große Neigung Ew. Excellenz zur Musik haben, und wie Sie besonders gerne die Kompositionen des Meisters Palestrina hören, so übersende ich Ihnen zwei seiner Motetten, welche nach meinem Urtheile nicht unwerth sind, von Ihnen gehört zu werden" u. s. w.[3]) Wie hoch Herzog Wilhelm den römischen Meister schätzte, kann aus folgendem Briefe beurtheilt werden, den Pierluigi am 3. März 1570 nach Mantua schrieb, nachdem er aufgefordert worden war, seine Meinung über ein vom Herzog selbst komponirtes Motett und Madrigal auszusprechen. Er schreibt wörtlich:

„Nachdem mich Ihr Virtuos[4]) mit der Gunst bedacht, das Motett und das Madrigal Ew. Excellenz anzuhören, beauftragte er mich seinerseits, meine Ansicht frei auszusprechen. Ich sage demnach, daß Ew. Excellenz, gleichwie Sie in all Ihrem Thun die Natur übertreffen, so auch in der Musik

[1]) Leider ist der Titel dieser Messe nicht angegeben. Ob dieselbe in den 13 gedruckten Büchern von Messen steht, oder unter den bisher unedirten sich befindet, läßt sich also nicht entscheiden. Vielleicht wurde eine der beiden in München aufbewahrten 8stimmigen Messen des „Janetto Palestrino" aus Mantua kopirt?! Der Verkehr zwischen beiden Höfen war ja ein sehr lebhafter und vertraulicher. Dieses und die weiteren Documente gebe ich hier nur in deutscher Uebersetzung. Das Hauptmotiv für die Publication dieser Correspondenz bildete die Befürchtung, daß mir „Andere" zuvorkommen könnten.

[1]) Ob der Dank nur in Worten oder auch in klingender Münze ausgedrückt wurde, läßt sich nicht bestimmen. Bei der Generosität des Herzogs ist das letztere wahrscheinlich, obwohl kein Dankschreiben Pierluigi's existirt.

[2]) Scipio wurde später unter Gregor XIII. Patriarch von Jerusalem, unter Sixtus V. (1587) Cardinal mit dem Titel S. Maria del popolo in Rom.

[3]) Leider fehlt auch hier die nähere Bezeichnung dieser Motetten.

[4]) Wer? Vielleicht war Giachet Wert persönlich nach Rom gekommen?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unter Jenen hervorragen, welche sie ehrenvoll als Lebensberuf ausüben. Um besser beobachten zu können, habe ich das Motett eigens in Partitur gebracht und eine schöne Kunstfertigkeit, vom Gewöhnlichen entfernt, sowie das Bestreben den Worten gemäß ihrer Bedeutung lebendigen Ausdruck durch Töne zu geben beobachtet. Einzelne Stellen habe ich angezeichnet, bei denen, wie mir scheint, die Harmonie durch Einschränkungen gewinnen würde, so z. B. in der Behandlung der Sext und des Einklangs,[1]) wenn sich zwei Stimmen bewegen, oder der Sext und Quint bei aufwärts und abwärts gehender Bewegung, sowie des Einklangs, zu dem die Fugen und Stimmen mit Gewalt hinziehen. Auch meine ich noch, daß durch die gar zu enge Verwebung der Fugen die Worte für die Zuhörer unverständlich werden, wenigstens nicht so deutlich, wie sie es bei der gewöhnlichen Musik gerne haben.[2]) Man sieht wohl, daß Ew. Excellenz besser wie ich all diese Kleinigkeiten wissen, aber ich habe sie angeführt, um Ihnen zu gehorchen, und so werde ich immer bereit sein, wenn Sie zu befehlen geruhen, als Ihr ergebener und dankschuldigster Diener. Ich bitte unsern Herrn, daß Er Ew. Excellenz wohl erhalte und schließe meinen Brief, indem ich Ihnen demüthig die Hände küsse".

Rom, 3. März 1570.

Ew. Excellenz
unterthänigster und ergebener Diener
Giovanni Petraloisio.

Daß der Herzog stets darauf bedacht war, die besten Sänger und Instrumentalisten heranzuziehen oder talentirte Persönlichkeiten auszubilden, bezeugen die Correspondenzen seiner Secretäre und Agenten. Er läßt sich 1570 einen Bassisten aus Rom kommen, zieht den Musiker Paulo (vielleicht Masanelli?) von Ferrara nach Mantua, sendet im gleichen Jahre einen Franceschino (vielleicht Stivori?) nach Venedig, damit er bei Claudio Merulo, Organist in St. Marco, sich im Orgelspiel ausbilde und gibt durch seinen Secretär Aurelio Zibramonte, einem gewissen Franc. Fellonica in Rom den Auftrag, dortselbst Chorsänger anzuwerben. Dieser schreibt am 12. Aug. an den Secretär, daß er sich viele Mühe gegeben habe, aber bisher erfolglos. Folgende characteristische Stelle theile ich wörtlich mit: „Unter allen Kirchensängern ist mir nur Einer mit sehr guter Stimme untergekommen. Er eignet sich als Tenorist, hat eine starke, volle, sehr schöne Stimme, und besitzt auch gute Kenntnisse im Contrapunct. Wie mir jedoch sein bester Freund mittheilt, wird er Rom nicht verlassen, wenn er nicht gut bezahlt wird, da er voll Hoffnung ist, bei der nächsten Erledigung in der Kapelle des Papstes aufgenommen zu werden. Ich theilte meinem und seinem Freunde die verschiedenen Bezüge und Einkünfte mit, welche er von Sr. Excellenz, dem Herzog von Mantua, zu erwarten habe, daß dieselben mit der Zeit sich vergrößern u. s. w. Er meinte, der Gehalt und die Behandlung seien sehr gut, aber er zweifle doch, ob sich sein Freund dazu entschließen werde. Unterdessen versäume ich nicht, täglich des Auftrages Sr. Excellenz eingedenk zu sein, und den einen oder andern tauglichen Sänger aufzufinden! Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom so tief gesunken, daß man nicht mehr wie früher derlei Persönlichkeiten auftreiben kann. Wenn nicht der Cardinal von Ferrara und der von Trient diese Personen zu gewinnen suchten, so würde die Musik den ganzen Tag außer dem Steigbügel dahintraben, noch hinter den Köchen und Maulesellinnen. Beide Cardinäle sind aber gegenwärtig außerhalb Rom. Sie haben gutes Personal und ich werde nicht säumen, Irgendeinen, der etwa hieher kömmt und seine Stellung verändern will, für Se. Excellenz zu gewinnen" u. s. w.

1570, 12. Aug. kündigt Don Annibale Cappello von Tivoli aus dem Secretär Zibramonte an, daß er ein achtstimmiges Motett, „Domine in virtute tua",[1]) das Palestrina für den König von Spanien komponirt, für den Herzog übersenden werde. Am 2. Septbr. erfolgt die Sendung „einer Kopie des Motettes, welche Messer Giovanni da Palestrina für den König von Spanien komponirt hat", sowie Entschuldigung Cap-

[1]) Palestrina scheint hier auf den Fall anzuspielen, daß die Sexte eine große sein müsse, wenn Cadenzbildung eintritt, z. B.: $\overset{\text{cis}}{\text{a}}\ \overset{\text{d}}{\text{d}}$.

[2]) Man muß gestehen, daß Palestrina trotz aller Klugheit dem herzoglichen Componisten ziemlich deutlich das Wort zuruft: Sutor, ne ultra crepitam.

[1]) Ohne Zweifel das nämliche, welches im 2. Buche der mehrstimmigen Motetten Palestrina's (2. Bd. der Gesammtausgabe) S. 153—159 steht. Dieses Buch dedicirte Palestrina 1572 dem Herzog Wilhelm von Mantua: näheres im folgender Context.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

pello's, daß die Abschrift nicht prächtig genug ausgefallen sei, da in Tivoli Niemand sei, der schön schreiben könne.

1570 werden Unterhandlungen mit einem Lautenspieler Lorenzino gepflogen, welcher beim Cardinal in Ferrara bedienstet war, dortselbst volle Verpflegung für zwei Personen und drei Goldscudi monatlich erhalten hatte, und nun zum Fürsten von Bisignano gehen will.

1571 gibt der Herzog directen Befehl, den Lorenzino, sowie einen spanischen Sopranisten, der vom Cardinal von Ferrara entlassen war und in Dienst beim Cardinal von Trient treten wollte, für den Hof zu gewinnen. Keiner von Beiden wollte sich engagiren lassen. Der Sekretär läßt besonders über diese „künstlichen Soprane" seiner Galle freien Lauf, und schreibt: Questi animali (man kann dieses Wort auch mit „dummer Mensch" übersetzen) sind sehr selten, und die wenigen, welche man findet, sind äußerst unbeständig; man muß sie förmlich suchen." Statt Lorenzino wird dem Herzog ein gewisser Giambattista empfohlen, welcher sehr gut Laute, Viola, Violine, Harfe und Clavier (clavicordo) spiele, und sich in Rom viel verdiene. Der Herzog bietet ihm doppelte Gage an, „aber Giambattista spielt den Kostbaren und läßt sich nicht engagiren."

Am 17. und 27. Juli 1571 erbittet sich der Herzog den besten Sopranisten und Bassisten aus der Kapelle von S. Marco in Venedig für Festlichkeiten wegen hoher Besuche. Der Doge von Venedig hat Verdacht, daß man ihm dieselben abfange. Er läßt dennoch drei nach Mantua gehen; diese leben heiter und nobel auf Kosten des Herzogs.

1572, 24. Sept. sendet Annibale Cappello ein Buch kirchlicher Motetten aus Rom im Auftrage von „Msr. Giovanni da Palestino" [sic!] an den Herzog von Mantua; dasselbe sei erst gestern Abend (also 23. Sept.) von Venedig angekommen. Palestrina meine, Cappello solle keinen weiteren Brief an S. Excellenz beilegen, da die Dedication des Werkes sattsam bekunde, wie sehr er dem Herzog ergeben, und wie er mit Grund eifrig bemüht sei, sich Sr. Excellenz dankbar zu erweisen.

Baini hat in seinem Buche über Palestrina die Behauptung aufgestellt, daß dieses 2. Buch der Motetten dem Cardinal Hippolyt von Este dedicirt worden sei. Er hatte wahrscheinlich ein defectes Exemplar der ersten Ausgabe vor sich; die folgenden Editionen enthalten keine Dedication mehr. Da nun Palestrina das 1. Buch der Motetten dem genannten Cardinal gewidmet hatte, und im Vorwort von einer Fortsetzung solcher Motetten spricht, kommt Baini rasch zur Ansicht, „unzweifelhaft habe Palestrina auch das 2. Buch dem Cardinal Hippolyt widmen müssen." Schon J. N. Rauch hat nach dem Tode Theodor's de Witt bei Herausgabe dieses zweiten Buches (2. Band der Gesammtausgabe) auf diesen Irrthum Baini's aufmerksam gemacht, denn die Dedication derselben an den Herzog Wilhelm von Mantua existirt wirklich. In diesem Buche sind auch Kompositionen von Angelus, Sylla und Rodulfus Petraloysius aufgenommen. Giovanni sagt nur, „daß er die Erstlingsarbeiten seines Bruders und seiner beiden Söhne" der Sammlung einverleibt habe, ohne anzugeben, welcher von den Dreien sein Bruder sei. Rauch ließ diese Frage noch ungelöst, und konnte aus Documenten „nur Angelus unzweifelhaft als Sohn Pierluigi's" bezeichnen. Im Vorwort zum 7. Buche der Messen Palestrina's (16. Bd. der Gesammtausgabe) konnte ich im verflossenen Jahre aus archivalischen Notizen beweisen, daß der Bruder Palestrina's Sylla geheißen habe, seine beiden Söhne aber, Angelo und Ridolfo, im Jahre 1566 in das von Pius IV. gegründete „Seminarium romanum" als Kleriker eingetreten waren. Die lateinische Dedication ist ohne Datum, ihr Wortlaut ist folgender: „Oft und viel habe ich, Durchlauchtigster Fürst, bei mir erwogen, in welcher Weise ich all die außerordentliche und besondere Huld, welche ich Dir zu verdanken habe, dem ganzen Erdkreis sichtbar und deutlich machen könnte. Ich erkannte, daß ich dem ungeheuren Vorwurf eines undankbaren Herzens in keiner Weise entgehen könne, wenn ich nicht durch die größte Sorgfalt und mit allem Fleiße, was in meinen Kräften steht, aufwende, um meine Dankbarkeit zu beweisen, da Deine Wohlthaten gegen mich so groß sind. Daher widme ich diese geringen Geschenke Deinem Namen. Weise auch die Erstlingsfrüchte, welche in diesem Buche als Gaben meines Bruders und meiner Kinder eingereiht sind, nicht ungnädig zurück, sondern erkenne hiemit deutlich, daß nicht nur ich allein, sondern mein ganzes Haus Dir schuldpflichtig sind. Auch empfinde ich um so größere Freude und Lust, diese Gesänge einem Manne widmen zu können, der sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wie in allen übrigen eines Fürsten würdigen Künsten, so auch in der Musik besonders auszeichnet, damit Alle inne werden, daß Du, Alles was durch Anmuth, Lieblichkeit und Schönheit den Menschenohren gefällt, angeregt und befördert hast. Lebe wohl."

Pierluigi war bei Uebersendung dieses Motettenbandes bereits zum zweitenmal als Kapellmeister in St. Peter angestellt, wohin er im April 1571 als Nachfolger des Giovanni Animuccia berufen worden war. Der Posten war gegenüber den Anforderungen, denen Palestrina nachzukommen hatte und den Bezahlungen, welche Gesangs- und Instrumentalvirtuosen an fürstlichen Höfen erhielten, nicht glänzend, wenn nicht die Unterstützung des Papstes, welche er als ehemaliger „päpstlicher Sänger" genoß, sowie die Generosität von Kunstmäcenaten ihm zu Theil geworden wären. Zu diesen Letzteren gehörte Herzog Wilhelm von Mantua in erster Reihe. Unter dem 27. Dez. 1572 schrieb Wilhelm an seinen Secretär Zibramonte, der sich eben in Rom aufhielt: Der Musiker „Giovanni Pietro Luigi di Palestina [sic!] dedicirte uns einige Motetten. Damit er sehe, wie werth sie uns gewesen sind, so schenket ihm 25 Scudi.[1]) Wenn Ihr sie nicht besitzt, so laßt sie Euch von Capilupi geben, welcher vor kurzem einen Wechsel von 1000 Scudi erhalten hat".

Aus der Menge archivalischer Notizen sei ferner ein Empfehlungsbrief des röm. Kaisers Max II. vom 1. Sept. 1574 erwähnt, den er dem „Alessandro Striggio aus Mantua, dem in der Musikkunst ausgezeichneten Manne" mitgibt, damit der Herzog ihm bei Schlichtung einiger Streitigkeiten in Mantua behilflich sei.

Am 9. Februar 1575 schrieb Palestrina einen Brief „an den Herzog von Mantua und Monferrato", aus dem hervorgeht, daß letzterer sein ganzes Vertrauen auf den römischen Meister setzte.

„Obwohl ich einsehe, daß mein Können nicht so hoch steht, wie Ew. Hoheit fest annehmen, indem Sie mir den Text einer Canzone sendeten, um sie in Musik zu setzen,[2]) so ist mir doch diese fortwährend ersehnte Gelegenheit äußerst lieb, um Ihrem Willen nachzukommen, da es mir Pflicht zu sein scheint, Ihnen für die freundliche Erinnerung an meine Person zu danken. Sollte etwa die Canzone nicht so ausgefallen sein, wie Ew. Hoheit wünschten, so bitte ich Sie, meine herzliche Bereitwilligkeit und nicht die Unzulänglichkeit der Kunst in's Auge zu fassen. Endlich freue ich mich noch der Titel und Würden, welche Ew. Hoheit vom Kaiser empfangen haben, und warte auf die Gelegenheit, meinem Jubel und meiner Befriedigung noch mehr Ausdruck geben zu können.[1]) Mit aller Demuth küsse ich Ew. Hoheit die Hände und schenke mich Ihnen von ganzem Herzen."

Rom, 9. Febr. 1575.

Ew. Hoheit unterthänigster Diener
Giovanni Petraloysio.

Aus dem Jahre 1576, 8. Juni existirt ein Brief des Fed. Cattaneo an den herzoglichen Cavalier Pompeo Strozzi in Rom: „Ihre Hoheit wünschen Personen, welche Laute und Harfe gut spielen, und will, daß Sie dem Don Annibale Capello als passenden Fachmann den Auftrag geben, mit Hilfe von Messer Giovanni Palestina (!) die Betreffenden ausfindig zu machen. Ihre Hoheit will ausgezeichnete, durchgebildete Künstler; auch sollen sie noch jung sein, gute Schule haben und Effect machen, der eine auf der Laute, der andere auf der Harfe. Wenn solche gefunden sind, so sind die Bedingungen selbstverständlich anher zu melden, damit Ihre Hoheit sich darüber entschließen kann." Der Brief ist aus Viadana,[2]) einem großen Flecken bei Mantua, wo sich der Herzog eben aufhielt, datirt.

Ich übergehe kleinere auf Sänger und Instrumentalisten bezügliche Notizen aus den

[1]) Nach damaligen Geldwerthverhältnissen circa 125 Mk.; nach jetzigen beiläufig 700 Mk. Ein fürstliches Geschenk!

[2]) Nähere Angabe fehlt; die Canzonen und Madrigale Palestrina's finden sich im 28. u. 29. Bd. der Gesammtausgabe seiner Werke.

[1]) Aus Moroni dizionario di erudizione stor. eccles. Venedig, 1847, 42. Band S. 196 wissen wir, daß Herzog Wilhelm von Mantua zur Verehrung der hl. Orte und Reliquien mit großem Gefolge nach Rom kam, und von Papst Gregor XIII. im Jahre 1572 mit königlichen Ehren empfangen wurde. Aus der persönlichen Bekanntschaft mit dem Herzog scheint auch der Entschluß Palestrina's, ihm das zweite Buch der Motetten zu dedicren, entsprungen zu sein. Im Jahre 1574 erhob Kaiser Maximilian II. zu Gunsten Wilhelms Monferrato zu einem selbstständigen Herzogthum. Daher die neue Titulatur des Briefes und die Anspielung auf die kaiserliche Gunst.

[2]) Im nächsten Jahrgang des kirchenmusikal. Jahrbuches hoffe ich eine Biographie des Ludovico Grossi da Viadana, der unter dem Namen seines Geburtsortes Viadana (ähnlich wie Palestrina) der Musikgeschichte besser bekannt ist, veröffentlichen zu können.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Jahren 1576—1578, und wende mich zu einem wichtigen Briefe Palestrina's an den Herzog Wilhelm, datirt vom 5. Nov. 1578.

Bekanntlich hat Baini in seinen Memorie stor. crit. Vol. II. p. 79 kein anderes Document für den Auftrag, welchen Pierluigi von Papst Gregor XIII. in Betreff einer Neurevision des römischen Graduale erhalten hatte, als die in der Rotaentscheidung vom 2. Juni 1599 gemachte kurze Bemerkung: „Dieses Graduale ist komponirt, corrigirt und reformirt von Johann Petraloysius im Auftrage von Gregor XIII. sel. Andenkens". Nachfolgender Brief setzt diesen Auftrag Gregor's außer allen Zweifel, und wir werden inne, daß Palestrina schon 1578 diese Arbeit beinahe druckfertig hatte, lernen seine Grundsätze kennen, und erfahren, daß ihn auch der Herzog von Mantua mit der Correctur von Choralgesängen betraut hatte. Palestrina schreibt: „Ew. Hoheit erhalten im Beischlusse eine Messe, welche ich während meiner Wiedergenesung komponirt habe.[1]) Gott weiß, wie schmerzlich es mir fiel, Ihnen wegen meiner Krankheit nicht sogleich dienen zu können, als mir die Choralgesänge (canti fermi) überbracht wurden. Jetzt erwarte ich neue Sendung und werde mit aller Sorgfalt bestrebt sein, den diesbezüglichen Wünschen Ew. Hoheit zu entsprechen. Bei der Composition dieser Messe habe ich den Choral (canto fermo) bald eine Quinte, bald eine Oktave höher transponirt, um den von Natur aus weniger heiteren vierten Ton zu beleben. Die andere Messe von der Mutter Gottes (della Madonna) braucht keine Abänderung, da sie an und für sich authentisch ist. Es wird mir zur größten Ehre gereichen auch den Rest des Chorals (canto fermo) zu erhalten, um denselben von Barbarismen und von den üblen Klängen (da barbarismi e dai mali soni) gut zu läutern. Wenn Ew. Hoheit damit einverstanden sind, so können diese Gesänge zugleich mit dem Graduale,[2]) dessen Emendirung mir Unsere Heiligkeit aufgetragen haben, gedruckt werden". Nach den üblichen Schlußformeln folgt die Unterschrift: Giovanni Petraloysio.

Wie fürstlich der Herzog die ihm geleisteten Dienste belohnte, geht aus folgendem Dankschreiben Palestrina's vom 21. März 1579 hervor; es ist direct an den Herzog gerichtet und beginnt nach den üblichen Titulaturen:

„Auf Befehl Ew. Hoheit hat mir der Cavalier Strozzi 100 Goldscudi[1]) geschenkt, für welche ich demüthig mit der größtmöglichen Innigkeit den unbegrenztesten Dank ausspreche. Ich bitte unsern Herrgott (il Signor nostro Iddio) mir so viel Geschicklichkeit zu verleihen, um nach Wunsch die huldvollste Gnade Ew. Hoheit auch verdienen zu können. Für Ihr Leben und jedwede Glückseligkeit Ihres Erlauchten Hauses werde ich niemals unterlassen Gott zu bitten und anzuflehen. Ich sende Ihnen die letzten drei Messen, welche ich nach der jüngsten Andeutung des Hochwürdigen Herrn Hannibal[2]) im Auftrage Ew. Hoheit gemacht habe. Um Ihnen zu gehorchen, werde ich stets Ihre Befehle mit der größten Pünktlichkeit und Aufmerksamkeit ausführen. Ich empfehle mich demüthig der huldvollen Gnade Ew. Hoheit; Unser Herr gewähre Ihnen ein recht langes und glückliches Leben."

Rom, am 21. März 1579.

Ew. Durchlaucht. Hoheit
ehrerbietigster und dankbarster Diener
Giovanni Petraloysio.

---

[1]) Welche Messe es war, ob polyphon, oder ein Choral aus dem Ordinarium Missæ, ist leider nicht erwähnt; aus dem Zusammenhange des Briefes aber ist die Vermuthung berechtigt, daß Palestrina für die Choralsänger des Herzogs das Ordinarium Missæ redigirte

[2]) Baini (a. a. O. p. 79) meint, das Kapitel von St. Peter habe bei der Nachricht über diesen ehrenvollen päpstlichen Auftrag den Monatsgehalt Palestrina's sogleich von 8 auf 15 Scudi erhöht. Die Sache liegt etwas anders. Ohne der mit zahlreichen neuen und wichtigen Documenten auszustattenden Palestrinabiographie über Gebühr vorgreifen zu wollen, muß aus dem Kapitelsarchiv von St. Peter (Sitz. v. 22. Aug. 1575) constatirt werden: „daß Jo. Petrus Aloysius Prænestrinus (!) 15 Sc. monatl. ausgeworfen wurden, weil er fortgehen und wieder nach S. Maria maggiore übersiedeln wollte, wo man ihm monatl. 12 Sc. zugesagt hatte. In Anbetracht der Vortrefflichkeit und des Werthes seiner Person, und damit er nicht gehe, beschließt man, ihm 15 Scudi zu geben. Wer für 12 Scudi ist, soll eine schwarze Bohne in die Urne legen, wer für 15 Scudi stimmt, soll eine weiße Bohne abgeben." Das Resultat war für Palestrina ein glänzendes; unter 14 Stimmberechtigten wurden 12 weiße Bohnen eingelegt, Einer spendete die schwarze Bohne, der 14. enthielt sich der Abgabe gänzlich.

[1]) Ein Goldscudo sind 5 M.; die Summe von 500 M., welche Palestrina erhielt, entspricht nach den modernen Verhältnissen und Geld-Werthen einem Geschenke von circa 2500 M.

[2]) Annibale Cappello war der Vermittler des Herzogs für verschiedene Angelegenheiten in Rom. Der Hinweis auf frühere Messen (siehe Brief vom 5. Nov. 1578) bestätigt die Vermuthung, daß es sich um Choralmessen handle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ein Mäcenas wie Herzog Wilhelm von Mantua, zugleich Komponist, Kunstkennner und äußerst prachtliebend, konnte nach solchen Proben von Freigebigkeit und Hochachtung auch auf den Gedanken kommen, den berühmten Kapellmeister von St. Peter in Rom nach Mantua zu ziehen und ihn mit goldenen Fesseln an seinen Hof zu ketten. Daß dieser Versuch gemacht wurde, bestätigt die hochinteressante Correspondenz im Archiv der Gonzaga zu Mantua. Ehe wir jedoch den Wortlaut der noch vorhandenen Verhandlungen mittheilen, wird es nothwendig sein, einen kurzen Blick auf die Schicksale des herzoglichen Kapellmeisters Jaches Wert (Giacomo, Giachet, auch „Werth") zu werfen.

Die von Pietro Canal angedeuteten Notizen aus dem Archiv belehren uns, daß Wert im Jahre 1565 bereits im Dienste des Herzogs von Mantua war. Am 3. Juli dieses Jahres erhielt er Urlaub, um in seine Heimath zu gehen. Bei der Rückreise hielt er sich im Frühjahr 1566 in Augsburg auf, wohin Maximilian einen Reichstag zur Abwendung der Türkengefahr einberufen hatte, und scheint im Herbst wieder in Mantua eingetroffen zu sein. Im J. 1567 (3. Febr.) geht er mit der „barca d'amore", „auf welcher mehrere herzogl. Musiker engelgleiche Harmonieen hören ließen," nach Venedig, jedenfalls in Begleitung des Herzogs. Im gleichen Jahre beginnen die Klagen über die Intriguen seiner Untergebenen, besonders eines gewissen Agostino Bonvicino, der ihm ein schlechter Nachbar wurde.[1]) 1568 ward er vom Herzog Alfonso Gonzaga nach Novellara für einige Zeit zur Aushilfe erbeten. 1574 werden großartige Festlichkeiten für den Empfang Heinrich III. vorbereitet, welcher der Krone Polen's entsagt hatte und daran war, die französische Königs-Krone anzunehmen. Man hatte in Mantua das für diese Gelegenheit entworfene Musikprogramm von Ferrara kennen gelernt, und Herzog Wilhelm fordert unter dem 16. Juli seinen Kapellmeister auf, „dafür zu sorgen, ob er's nicht besser machen könne", d. h. Mantua wollte Ferrara, die Gonzagas wollten die Este übertreffen.

1575 beklagt sich Wert über die schlechte Behandlung, welche er durch die herzoglichen Kammerdiener erfahren müßte. Er habe seit Jahren an der herzoglichen Tafel gespeist, „heute morgen aber, als er wie gewöhnlich zum Frühstück gehen wollte, wurde ihm die Thüre vor der Nase verriegelt. Er wisse nicht warum, glaube eine solche Behandlung nicht zu verdienen, und bittet die Hoheit, ihm wie bisher gewogen zu sein". Im gleichen Jahre erhält er eine andere Wohnnng, mit welcher er unzufrieden ist; er frägt beim Herzog an, ob diese Disposition von ihm ausgehe. Nur in diesem Falle werde er sich zufrieden stellen. Andere kleine Geschäfte und Vorfälle finden sich in den folgenden Jahren verzeichnet, bis wir durch Decret von 1580 erfahren, daß dem „Jaches e Werth, Musicorum nostrorum praefectus" das Bürgerrecht von Mantua auf ewige Zeiten für seine Person und seine Nachkommen beiderlei Geschlechts ertheilt wird „in Anerkennung seiner langen und treuen Dienste". Zugleich erhält er ein Ehren-Geschenk von 942 Ducaten, 4 Lire und 2 assi, die dem Fiscus aus der Verurtheilung des Häretikers Girolamo Tornara zugefallen waren. Diese Summe war nebenbei eine kleine Entschädigung für die Leiden, welche Giaches in Folge der Intriguen seines Weibes, das wegen Verschwendung in's Gefängniß geworfen und ihrer Güter beraubt wurde, auszustehen gehabt hatte. Detail's über diesen Familien-Roman findet man in van der Straeten „Le musique aux Pays-bas", 6. Band, S. 328 und folg., wo auch das Autograph in Facsimile S. 343 mitgetheilt ist: giaches de Wert. Pietro Canal registrirt unter der Ueberschrift (S. 51): „Die herzogliche Kirche von St. Barbara in Mantua und ihr erster Kapellmeister Jacopo Wert" eine werthvolle Menge kleiner Notizen, welche nach genauem Beleg mit den Originaldocumenten und unter Herbeiziehung und Besprechung der Tonwerke des Giaches Stoff zu einer interessanten Monographie bieten können. Da Palestrina und Wert nicht nur Zeitgenossen waren, sondern nach Ausweis der bisher mitgetheilten und nachfolgender Documente in ihren Lebenspfaden enge sich berührten, so werde ich an anderem Orte veranlaßt sein, diesem bisher kaum beachteten Flamländer und seinem musikalischen Wirken genaue Aufmerksamkeit zu schenken.[1])

[1]) Im Jahre 1570 beschuldigt er ihn des Ehebruches mit seiner Frau; der Herzog scheint ihn entlassen zu haben, denn im Jahre 1576 wird er als „ehemaliger Sänger Sr. Hoheit" genannt, als er bei einer Maskerade schwer verwundet wurde.

[1]) Bei dieser Gelegenheit muß auch das Chaos der verschiedenen „Jacob" (Giaches, Jachet, van Berchem, Vaet, Buus, Wert, Giachetto di Man-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In diese Zeit der Verdrießlichkeiten und Kümmernisse fallen die Unterhandlungen des Herzog's Wilhelm von Mantua mit Palestrina, deren Wortlaut in nachfolgenden Zeilen zum erstenmale publicirt wird, und zu verschiedenen Anmerkungen und Ergänzungen Gelegenheit gibt. Das erste Actenstück führt uns bereits in medias res, und läßt auf die Gründe schließen, welche Pierluigi bewegen konnten, eventuell Rom zu verlassen und nach Mantua überzusiedeln. Der Mandatar des Herzog's schreibt unter dem 13. Apr. 1583 folgende Zeilen:

„Messer Giovanni da Palestina [sic!] kam diesen Morgen zu mir, und bemerkte, es würde ihm leid thun, wenn sein Schüler Soriano, den er so sehr liebe, seinetwegen die Stelle, welche er gegenwärtig bei Ew. Hoheit bekleidet, verlieren würde.[1]) In Anbetracht der außerordentlichen Hingebung an Ew. Hoheit wolle er jedoch nicht ermangeln, Ihnen seine Bereitwilligkeit in Ihre Dienste zu treten kund zu thun. Zugleich biete er jedoch auch die Dienste eines seiner Söhne an, welcher 22 Jahre zähle, verheirathet und Vater eines Knaben sei, und im nächsten Jahre den Doctorgrad als Rechtsgelehrter erwerben wolle. Wenn dieser promovirt habe, könnten Ew. Hoheit nach Gutdünken ihn bei Ihren Geschäften verwenden und im Dienste gebrauchen. Ich habe zu erforschen gesucht, welchen Gehalt er beanspruche, aber er antwortete mir immer mit vieler Bescheidenheit, daß er Ew. Hoheit gerne umsonst und ohne jeden Entgelt dienen möchte, wenn es seine Lage ihm erlaubte. Er würde sich mit dem begnügen, was geziemend sei und wünsche besonders so viel zu haben, daß er sich um seine Familie und den Unterhalt derselben nicht weiter zu kümmern brauche. Hier hat er 200 Ducaten (jeder zu 10 Julii gerechnet[1]) vom Kapitel von St. Peter, und zwar für die ganze Lebenszeit, so lange er demselben diene. Er habe über diesen Punkt ein Breve von Sr. Heiligkeit erwirkt, kraft dessen ihm diese Summe während seiner Dienstzeit nie genommen werden könne. Dieses Vorgehen habe dem Kapitel außerordentlich mißfallen, da es sich durch Se. Heiligkeit in seiner Auctorität und Freiheit beeinträchtigt glaube, und ihn (Messer Giovanni) nicht nach Belieben entfernen könne. Außerdem erwachsen ihm aus Nebeneinkünften und außerordentlichen Sporteln beiläufig 50 Ducaten. Von Sr. Heiligkeit habe er ferner ein gewisses Einkommen, das ihm hoffentlich nicht entzogen werde, wenn er in die Dienste Ew. Hoheit trete. Seine Familie bestehe aus sieben Köpfen (bocche = Mund), nämlich Er, die Frau, der Sohn, die Schwiegertochter, der kleine Neffe, ein Diener und eine Magd. Er wünscht, daß diese seine Familie auf Kosten Ew. Hoheit die Reise nach Mantua mache, und dort ein Haus erhalte, um bequem leben zu können. Ich küße Ew. Hoheit die Hand, nachdem ich mich sämmtlicher Aufträge erledigt habe, und empfehle mich Hochihrer Gunst und beglückenden Gnade.

Rom, 13. April 1583.

Ew. Hoheit
Unterthänigster und Ergebenster Diener
L'Eletto d'Alba.[2])

Dieses Actenstück ist für die Aufhellung einiger ungewisser Daten und Vorfälle im

tova ꝛc.) zu einer definitiven Lösung und Klärung gelangen.

[1]) Franc. Soriano (geb. circa 1547) hatte im Jahre 1581 das 1. Buch seiner 5stimmigen Madrigale dem Herzog Wilhelm von Mantua dedicirt, und soll nach Fétis, Ambros u. s. w. ein Schüler von Hannibal Zoilo, Barth. le Roy, Gio. Mar. Nanini gewesen sein. Ambros bemerkt (IV. Bd., Musikgesch. S. 81): „Palestrina selbst soll sich um seine Ausbildung bemüht haben"; obiges Zeugniß des römischen Meisters macht diese Vermuthung zur Gewißheit. 1581 nennt sich Soriano Kapellmeister der französischen Nationalkirche von St. Luigi in Rom. Seine Berufung und Anwesenheit in Mantua, von welcher bisher kein Historiker eine Ahnung hatte, kann jedoch nur zwischen 1581 und 1585 fallen. Ende 1585 (siehe unten S. 45) verließ er Mantua, und im Okt. 1588 dirigirte er (laut der von mir im März 1885 excerpirten Kapitelsregister von S. Maria maggiore in Rom) als Nachfolger von Nic. Perve bis Mai 1589 die Kapelle dieser Basilika; mit vier Singknaben erhielt er monatlich 20 Scudi. Nach diesen archivalischen Belegen sind die biographischen Notizen bei Baini u. s. w. zu corrigiren. Ueber die Tüchtigkeit Soriano's kann nach den Proben in Proske's Musica divina kein Zweifel obwalten. Sein großartiges Werk, die 110 „Variationen in Canonform über den Hymnus „Ave maris stella" (1610) characterisirt Ambros treffend mit den Worten (Bd. 4, S. 81): „Eine solche Schulung bewahrte vor flachem Idealismus und leerer Effecthascherei." — Wert verblieb für die Kirche St. Barbara; Suriano eventuell Palestrina wären demnach als eigentliche „Hofkapellmeister" in Aussicht genommen worden.

[1]) Also 1000 M. im 16. Jahrh.!

[2]) Der Name dieses Prälaten, eines „erwählten", noch nicht präconisirten Bischofes von Alba (entweder Elvas in Lusitanien, oder Alby in Südfrankreich oder Alava in Biscaja) ist nicht angegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:30 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Leben Palestrina's von unschätzbarem Werthe; im Zusammenhalte mit anderen archivalischen Quellen in Rom (sixtinische Kapelle und Kapitelsarchiv von St. Peter) notire ich hier in aller Kürze die Resultate mit den nothwendigsten Belegen.

1) Palestrina rechnet so sehr auf die Gewogenheit des hl. Vaters, daß er auch beim Abgang aus Rom den Verlust der Pension als ehemaliges Mitglied der päpstlichen Kapelle nicht befürchten zu müssen glaubt.

2) Von den Söhnen Angelo[1]) und Ridolfo macht Pierluigi keine Erwähnung mehr, sondern nur von seinem jüngsten 22jährigen Sohne, also (wie ich glaube) von Hyginius, welcher demnach im Jahre 1561 geboren ist. Derselbe mag im Jahre 1578 sich verehelicht haben, da im Taufbuch von St. Peter unter dem 23. Nov. des nämlichen Jahres „Thomas, Sohn des Hyginius Pierluigi und seiner Frau Virginia" eingetragen sind. Als Pathe wurde kein geringerer als der berühmte Cardinal „Sirleto" erbeten, welcher einen Stellvertreter beorderte. Dieser Thomas erhielt im Jahre 1580 einen Genossen, „Gregorio" mit Namen, welcher jedoch nach 10 Monaten starb. Im Oktober 1583 (der Brief Giovanni's ist vom April) wurde Giovanni Angelo als drittes Kind des Hyginius geboren. Der Brief sagt uns, daß dieser Hyginius die Rechte studirte, spätere Documente aus Palestrina berichten, daß er nach dem Tode seiner Frau (1608) Canonicus in Palestrina wurde (1610), aber nur 21 Tage diese Stelle bekleidete, da er am 9. Oktober 1610 starb.

[1]) Angelo war (siehe meinen Nachweis im 16. Band der Gesammtausgabe) im Jahre 1566 in das neu errichtete Seminar zu Rom als Kleriker eingetreten und verweilte dortselbst mit seinem Bruder Ridolfo während 5 Jahre. Aus den Archiven Palestrina's habe ich jedoch die Documente über die Heirath des Angelo (1572) mit einer reichen Bürgerstochter aus Palestrina, über seinen Tod (1577) und die Wiederverehelichung der jungen Wittwe (1578). Angelo trat also nicht in den geistl. Stand. Ridolfo scheint ebenfalls 1583 nicht mehr am Leben gewesen zu sein, denn sonst hätte der Vater bei der sprichwörtlichen und weltbekannten Anhänglichkeit und dem ausgebildeten Familiensinn der Italiener denselben mit nach Mantua genommen, um ihm Stellung zu verschaffen. Bei dieser Gelegenheit erwähne ich, die Notiz der im Jahre 1640 geschriebenen Annalen des röm. Seminars korrigirend, daß im Kapitelarchiv von Palestrina wohl ein Angelo und Ridolfo (geb. 1579) als Canoniker aufgeführt sind. Diese haben jedoch den Zunamen Beccia und nicht Pierluigi; sind aber mit letzterem verwandt gewesen.

3) Das Todtenbuch von St. Peter meldet am 23. Juli 1580 das Begräbniß der Lucrezia, geb. Gori, Gemahlin von Giov. Pierluigi da Palestrina in der „cappella nuova" zu St. Peter. In obigem Briefe ist aber vom Weibe (moglie) Palestrina's die Rede; also hat sich Giovanni, vielleicht im Jahre 1581, nochmals vermählt. Diese Notiz ist ganz neu, und nähere Details müssen noch erforscht werden; sicher ist, daß Pierluigi in Rom zwei Häuser und in Palestrina ebenfalls bedeutendes Grundeigenthum besaß. Die Documente darüber habe ich in Händen.

4) Im Vorworte zur 2. Auflage des 1. Bandes der „Musica divina" Dr. Proske's bemerkte ich S. 49: „Die archivalischen Forschungen über das Geburtsjahr von Giov. Pierluigi sind noch nicht geschlossen. Im Frühjahr 1885 öffneten sich dem Unterzeichneten das städtische und domkapitel'sche Archiv der Stadt Palestrina, und das Resultat der Notizen, im Zusammenhalt mit andern verbürgten Nachrichten, läßt ihn vermuthen, daß Giov. Pierluigi im Jahre 1526 (nicht, wie er bisher meinte, im Jahre 1514) geboren sei." Die hauptsächlichsten Gründe für diese Annahme fasse ich hier kurz zusammen:

a) Torrigio und Cecconi nehmen ohne Beweise 1528 an, Andr. Adami 1529, Giuf. Baini 1524, die Inschrifttafel über dem Oelgemälde[1]) Pierluigi's im Archiv der päpstlichen Kapelle 1514. Wenn ich jetzt 1526 als Geburtsjahr vertheidige, so berufe ich mich auf einen Zeugen, der nach dem Begräbniß Palestrina's seinem Schmerze in warmen Worten Ausdruck gab; sie sind im 16. Band der Gesammtausgabe mitgetheilt (Vorwort S. V). Dieser Zeitgenosse bemerkt, daß der Meister 68 Jahre gelebt habe und führt hiemit auf 1526, da für das Todesjahr, 2. Februar 1594, unzweifelhafte Documente vorhanden sind. Die gleiche Jahrzahl (1526) läßt sich aus der Versicherung seines Sohnes Hyginius ableiten, welcher (16. Band)

[1]) Eine Kopie desselben war im Besitze Santini's und ist vor einigen Jahren in Holland als Oelfarbendruck hergestellt worden. Das beste Porträt Pierluigi's ist unstreitig das Oelgemälde im Archiv von St. Peter, von dem in diesem Jahre durch Prof. F. Böttcher in Berlin eine meisterhafte Radirung bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, und den beim Schreiber dieser Zeilen subscribirten Abonnenten der Palestrinaausgabe bei Uebersendung des 18. und 26. Bandes im Jahre 1886 gratis übersendet werden wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bemerkt, daß sein Vater beinahe 70 Jahre für die Kirche komponirt habe.[1])

b) Documentarisch beglaubigte Daten sind: 1544 Contract des Domcapitels von Palestrina mit Giov. Pierluigi über seinen Kirchendienst in der Kathedrale, 1547 Sponsalien Giovanni's mit Lucrezia Gori, 1551 Berufung als Kapellmeister in St. Peter zu Rom, 1554 Edition des 1. Buches der Messen mit Dedication an Papst Julius III., 1555 Aufnahme und Ausschließung aus dem Sängercollegium der päpstl. Kapelle u. s. w. Wenden wir diese Daten auf 1526 als Geburtsjahr an, so erhielt Giov. Pierluigi seine erste Anstellung in Palestrina mit 17 Jahren, heirathete mit 21, und kam nach St. Peter mit 25 Jahren. Das 1. Buch der Messen fällt in das 28., die Aufnahme ꝛc. in die Sixtina in das 29., die Geburt des Hyginius in das 35., der Tod Lucrezia's in das 54. Lebensjahr.

c) Wenn sich Palestrina im 56. Jahre nochmals verehlichte, so kann ihm das nicht als Thorheit angerechnet werden, wohl jedoch, wenn er (bei der Annahme von 1514) schon circa 68 Jahre alt war. Rechnen wir dazu die Thatsache, daß die meisten Werke Palestrina's von 1570—1594 also vom 44. bis 68. Jahre erschienen sind, so brauchen wir uns weder über Frühreife, noch über Schaffen im hohen Greisenalter zu verwundern. Die Autorität der Inschrifttafel in der sixtinischen Kapelle fällt übrigens in Nichts zusammen, und kann keine Schwierigkeiten mehr bereiten, nachdem ich im Monate März dieses Jahres nach persönlichem Augenschein unter Herbeiziehung mehrerer sachverständiger Zeugen constatiren kann, daß die Schrift nicht vor circa 1750 an dem betreffenden Oelgemälde angebracht worden ist. Andr. Adami (1711) kannte sie noch nicht. Von 1514 als Geburtsjahr Pierluigi's kann keine Rede mehr sein. Vgl. auch S. 44, 1. Anm.

Nach dieser längeren Einschaltung nehmen wir den Faden der Unterhandlungen des Herzogs mit Palestrina wieder auf. Ein Schreiben vom 22. April 1583 ist an „Monsignor Vescovo d'Alba" gerichtet,[1]) und sagt unter Anderm:

„Da S. Hoheit nicht weiß, wie es mit der Gesundheit von Messer Giovanni Palestina (!) steht, und ob er die Unbequemlichkeiten des Hoflebens, sowie die ziemlich lange Entfernung von seiner Familie ertragen kann,[2]) so wünschen Ihre Hoheit, daß sich Ew. Gnaden über diese Punkte erkundigen. Auch wollen Sie, da Ihnen die Tüchtigkeit des Herrn Giaches Wert, der noch immer in Diensten Sr. Hoheit steht, bekannt ist, die Bedingungen Palestina's (!) genau erkunden. Wenn Sie mit ihm abschließen, so beachten Sie, daß S. Hoheit ein Haus in Mantua besitzen, wo er mit seiner Familie wohnen kann, und daß die Reisekosten durch S. Hoheit bestritten werden."

Am 5. Mai 1583 wird dem Mons. d'Alba, ohne Zweifel auf Anfrage, mitgetheilt: „Daß der Gehalt von H. Giaques Wert jährlich 100 Scudi betrage; daß er für zwei Personen (due bocche) Verpflegung, freie Wohnung und die nöthigen Medicinen im Krankheitsfällen erhalte."

Am 6. Mai läßt S. Hoheit nachträglich melden, „daß H. Giaches wohl nur 100 Ducaten als Gehalt beziehe, aber wie S. Gnaden (Monsignor d'Alba) bekannt sei, schon öfters Geschenke, besonders jüngst erst Grundbesitz, sowie 50 Ducaten jährlich aus der Judensteuer erhalten habe. Das möge Ew. Gnaden dem Palestina (!) zur Ewägung anheimstellen, besonders aber ihm nahelegen, daß Ihre Hoheit den Sohn, der dem Doctorate nahe stehe, in Mantua verwenden werde. Ew. Gnaden wissen und haben von mir gehört, wie einträglich dieser Dienst ist für den, der etwas Geist hat; der Gewinn wird aber um so bedeutender sein für eine Person, welche aus Rom kommt und den dortigen Geschäftsgang für kirchl. Angelegenheiten kennt...."

Am 28. Mai 1583 schreibt der „Bischof von Alba" an Herzog Wilhelm: „Palestina (!) wollte sich mir gegenüber aus Bescheidenheit niemals wegen des Gehaltes und der Einkünfte aussprechen. Dem Don Annibale Capello aber theilte er mit, daß er Rom nicht verlassen werde, wenn man ihm

[1]) Der Scherz, welchen W. A. Ambros macht (4. Band S. 3): „Der große Meister habe (sicher nicht) als Wickelkind Musik zu treiben angefangen", kann diese Annahme nicht entkräften, denn man sagt ja von bedeutenden Menschen überhaupt, sie hätten ihre ganze Lebenszeit der Kunst oder Wissenschaft ꝛc. geweiht!

[1]) Also war dieser Eletto d'Alba unterdessen wirklicher Bischof geworden!

[2]) Der Herzog war selten in Mantua, seine Kapelle mußte ihm überallhin folgen und ihn begleiten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht 200 Golddukaten jährlich[1]) (jeder zu 10 Julii), die Reisekosten und den Lebensunterhalt für sieben Personen (bocche) garantire. . ."

Soviel konnte der Herzog, welcher auch dem Jachet Wert gegenüber noch große Verpflichtungen hatte, nicht zusagen; daher sind die Unterhandlungen abgebrochen worden.

Palestrina blieb in Rom, verkehrte aber brieflich mit Herzog Wilhelm von Mantua bis zu dessen Tode 1587. Ich reihe die Briefe in wörtlicher Uebersetzung aneinander mit Hinweglassung der Formalitäten.

1584, 27. Apr. An den Herzog aus Rom.

„Die unbegrenzten Verpflichtungen, welche ich Ew. Hoh. gegenüber habe, drängen mich, mit gegenwärtiger Sendung Ew. Hoh. mit gebührender Unterthänigkeit das neue Buch von Motetten über die Cantica[2]) zum Geschenke zu machen. Obwohl ich fühle, daß sie nicht das Kleid tragen, um würdig vor Ew. Hoh. erscheinen zu können, so bitte ich Sie doch, meinen Willen, mit dem ich Ihnen ergebenst und dankbarst dienen möchte, höher anzuschlagen, als die Bedeutung des Werkes. Hiemit schließe ich, ohne jemals aufzuhören, für Ew. Hoh. den Herrn zu bitten, er möge Sie beschützen und lange glücklich sein lassen. Ich küße Ihnen demüthig die Hände ꝛc.

Giovanni Pietro Aloysio Prenestino."

1584, 31. Juli. An den Herzog aus Rom.

„Don Annibale Cappello theilte mir mit, wie gnädig Ew. Hoheit mein vorletztes Werk, welches ich Ihnen zugesendet, aufzunehmen geruht haben. Diese Nachricht war mir ein mächtiger Sporn, Ihnen auch dieses mein neuestes Werk zu überschicken, das bald gedruckt werden soll. Ich versichere Ew. Hoh., daß, wie ich glaube, meine Werke nicht eher Andern in die Hände kommen sollten, bis nicht Ihr so verständiges Urtheil gefällt ist, das bei Ihrer allbekannten Tüchtigkeit in der Musik vom höchsten Werthe ist. Wäre ich näher im Schatten Ew. Hoh., so wünschte ich, daß sie nicht eher gedruckt werden, bis Sie dieselben gehört und bei Ihrer gründlichen Einsicht verbessert haben.[3]) Ihre Kenntnisse in diesem Punkte und in anderen Fächern haben trotz Ihrer außerordentlichen Beschäftigungen in Staatssachen noch Jedem genützt. Hören Sie also diese neuen Gesänge huldvollst an, ich werde mich weiter bemühen, nach Ihrem Geschmacke zu componiren. Erhalten Sie mir Ihre Huld, welche mir werthvoller ist als jede andere; ich küße Ihnen unterthänigst die Hände ꝛc. Giov. Petraloysio."

1585, 23. März. An den Herzog aus Rom.

„Das große Verlangen, das mich fortwährend erfüllt, Ew. Hoh. einigermaßen meine Zuneigung zu bezeugen, war die Ursache, daß ich in diesen dem Greisenalter sich zuneigenden Jahren (in questi anni quasi senili)[1]) empfange und zugleich gebäre. Diese meine Frucht, wenn auch schwächlich an sich und schmucklos, wie ich selber bin, überreiche ich hiemit Ew. Hoheit; zu dieser Kühnheit ermuthigt mich das Wohlwollen, welches Sie Ihren Dienern schenken. Daher erscheine ich mit diesem Gesange[2]) vor Ihnen mit tiefster Ehrfurcht und bitte Sie, ihn anzunehmen wie er ist, nicht wie er sein sollte gegenüber Ihren hohen Verdiensten. Wenn diese Komposition schließlich bei Ew. Hoh. ohne Wirkung bleibt, so wollen Sie sich erinnern, daß „il Palestina"[3]) (!) immer darauf bedacht ist, wie er durch diese seine Kunst die schweren und lästigen Mühen, welche Ihnen immer obliegen, zu erleichtern; weitere Absicht habe ich nicht. Ich verbeuge mich ehrfurchtsvollst vor Ew. Hoheit, und küße Ihnen ohne länger lästig zu fallen die durchlauchtigsten Hände ꝛc.

Giovanni Petraloysio Prenestino."

Aus Briefen des Cattanio an den Protonotar Capilupi vom 25. Jan. und 1. Febr. 1586 ersehen wir, daß Gio. Batt. del Violino vom Herzog Wilhelm in Dienste genommen werden wollte. Gio. Maria Nanino[4]) hatte ihm das Zeugniß ausgestellt,

[1]) Diese 1000 Mark wären nach gegenwärtigen Verhältnissen beiläufig über 5000 Mark.

[2]) Dieses 4. Buch der Motetten erschien 1584 bei Alexander Gardanus in Rom und war Papst Gregor XIII. dedicirt.

[3]) Es wird das 5. Buch der Motetten gewesen sein, das 1584 bei Alex. Gardanus in Rom erschien, und dem Cardinal Andr. Bathorius, Neffen des Königs Stephan von Polen, dedicirt wurde.

[1]) Diese Aeußerung ist mir ein neuer, kräftiger Beweis für das Geburtsjahr 1526. Palestrina konnte diesen Ausdruck nicht gebrauchen, wenn er 1514 oder 1524 geboren war. Erst mit 60 Jahren war er nach lateinischem und italienischem Sprachgebrauch senex, senilis, mit 59 Jahren aber konnte er von anni quasi senili sprechen.

[2]) Leider fehlen nähere Andeutungen über den Text oder die Stimmenzahl der Komposition.

[3]) Ein ziemlich deutlicher Wink für den Herzog, daß Petraloysio, wie er sich gewöhnlich unterzeichnete, über die consequente Verstümmelung seines Namens in Palestina seine eigenen Gedanken habe.

[4]) Am 18. Jan. 1586 hatte Scipio Gonzaga, nun Patriarch von Jerusalem (siehe S. 35, 2. Anm.) dem Herzog einige Madrigale von Gio. Mar. Nanino zum Geschenke gemacht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

daß er der beste Violinspieler Rom's sei, erst 30 Jahre zähle und auch Clavier und Harfe meisterhaft spiele. Gio. Battista wollte lebenslängliche Anstellung; aber diese Forderung wurde abgeschlagen. „S. Hoheit haben an Ihrem Hofe nie dieses System geübt, da er seine Diener sehr gut behandle, wenn sie taugen." Erst am 15. Juni entschließt sich Gio. Battista, dessen Familienname Giacometti war, unter den gleichen Bedingungen, mit denen Francesco Suriano als Director der herzoglichen Privatkapelle fungirt hatte, nämlich mit 100 Ducaten jährlich, Verpflegung für drei Personen (er wollte nämlich außer einem Bedienten noch seinen blinden und armen Vater mitnehmen), und 50 Scudi für Reisekosten, nach Mantua zu kommen. Von Franc. Suriano heißt es, „daß er freiwillig Mantua verlassen habe, und daß der Herzog keinen eigenen Dirigenten mehr für seine Privatkapelle anstelle, da sich unter seinen Sängern ohnehin verschiedene gute Komponisten befinden."

Am 7. Febr. 1586 sendet der Prinz Vincenz Gonzaga, Nachfolger im Herzogthum (1587), mehrere Kompositionen seines Vaters Wilhelm an den Herzog Wilhelm von Bayern laut früheren Versprechens. Am 29. März des gleichen Jahres übersendet Don Ludov. Agostino Kompositionen für die Fußwaschung am Gründonnerstag. 21. Aug. 1586 meldet Alessandro Strigi [1]) (sic), daß ein gewisser Franciosino mehrere verwahrloste Knaben in Florenz an sich gezogen und im Cornett, der Traversflöte, Viola und Posaune unterrichtet habe. Sie spielten täglich beim Großherzog von Toscana, hätten sich auch bereits in Ferrara, Lucca und Pistoja producirt; er mache den Herzog aufmerksam.

Solche und ähnl. kleinere Notizen lassen sich zum Nutzen der Musik- und Culturgeschichte in Massen aus dem Archiv der Gonzaga in Mantua sammeln und verwerthen. Ich schließe mit dem letzten Briefe, welchen Palestrina einen Monat vor dem Tode des Herzogs Wilhelm an diesen seinen Gönner schrieb.

6. Juli, 1587. Aus Rom an den Herzog.

„Die Erinnerung an die vielen von Ew. Hoheit empfangenen Gunstbezeugungen drängt mich, Ihnen durch den Hochw. Herrn Stephan, [1]) Sänger unsers Herrn (Papst Sixtus V.), der in meinem Hause wohnt, mit gegenwärtigem meine Ehrerbietung auszusprechen. Diese wenigen Gesänge sind wohl unwerth, vor Ew. Hoheit zu erscheinen, aber ich bitte, sie gnädig anzunehmen, da ich nicht im Stande bin, in anderer Weise meiner Verpflichtung Ew. Hoheit stets dienstbar zu sein, nachzukommen. Ich küße Ihre durchlauchtigsten Hände, schließe hiemit und bitte den Herrgott (il Signor Idio), daß er Sie beschütze ꝛc. Giovanni Pierluigi."

Auch unter Herzog Vincenz Gonzaga (1587—1612), welcher die Heiligsprechung seines Verwandten Luigi Gonzaga († zu Rom 21. Juni 1591) bei Papst Paul V. im Jahre 1605 auf's eifrigste betrieb und nach derselben großartige Kirchenfeste in Mantua veranstaltete, war ein außerordentlicher Freund und Gönner der Musik. Giaches Wert fungirte bis zu seinem Tode [2]) als Kapellmeister der herzogl. Kirche St. Barbara, in welcher er beerdigt wurde. Eine Notiz von 1597 lautet: „Ihr Organist Francesco ist gestorben, und wurde in St. Barbara gegenüber Giaches begraben."

Mit Palestrina scheint Herzog Vincenz nicht mehr brieflich verkehrt zu haben; auch findet sich von ersterem keine Spur mehr im Gonzaga-Archiv. Hiemit beendige ich die Auszüge, zu denen Peter Canal's Buch die nächste Veranlassung gab, mit der Bemerkung, daß viele der Briefe Palestrina's bei Canal nicht notirt sind, und daß ich die vollständige Sammlung derselben, nach den Originalien collationirt, der rühmenswerthen Dienstfertigkeit des gegenwärtigen Archivars Stef. Davari verdanke, welcher kürzlich einen Theil der wichtigen und interessanten Correspondenz des Claudio Monteverdi, sowie Notizen über Musiker des 15. Jahrh., nach den Originaldocumenten in Mantua edirt hat.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

[1]) Alessandro Striggio kann noch vor Caccini, Peri, Monteverdi ꝛc. als Erfinder der „Monodie" bezeichnet werden; er war bis 1580 circa im Dienste der Medici in Florenz gewesen und Edelmann aus Mantua (gentiluomo di Mantova).

[1]) Es wird Stefano Ugeri aus Cremona sein, welcher in den Listen der sixtin. Kapelle von August 1585—1591 als Bassist steht. Schelle (die sixtin. Kapelle S. 264) nennt ihn fälschlich Stef. Ruggiero. Welche Kompositionen Ugeri nach Mantua brachte, ist nicht erwähnt.

[2]) Er starb 23. Mai 1596 nach 14tägigem Fieber im Alter von 60 Jahren, ist also 1536 geb.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die neueste Revision des
Caeremoniale episcoporum
in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen über kirchliche Musik.

Das Caeremoniale episcoporum (Cäremonien-Ordnung, Cäremoniell der Bischöfe) ist eines der wichtigsten liturgischen Gesetzbücher und dient dem rubrizistischen Theile des Missale, Pontificale, Breviarium Romanum gleichsam zur Ergänzung.

Dasselbe zerfällt in drei Haupttheile, von denen der erste mehr allgemeine Anordnungen enthält, wie das Amt der hl. Messe, das hl. Offizium und andere kirchliche Funktionen, sowohl in Gegenwart des Bischofes als in Abwesenheit desselben in Cathedral- und Collegiatkirchen gefeiert werden soll; der zweite Theil beschäftigt sich näher mit speziellen liturgischen Akten, wie sie im Laufe des Kirchenjahres vorkommen, und insoferne dieselben von Bischöfen oder Prälaten vorgenommen werden; der dritte Theil endlich enthält vorzüglich Anordnungen über die sogenannte Präzedenzordnung, welche sowohl bei Begegnung kirchlicher Personen untereinander, als auch bei Berührung letzterer mit Laien (Obrigkeiten, Magistraten ꝛc.) statthaben soll. Indessen finden sich doch auch in den ersten beiden Theilen des Caeremoniale zahlreiche Bestimmungen über letzteren Punkt, und besonders über die Ehrenabzeichen der Bischöfe und Prälaten und über die Ehrenerweisungen, welche den Bischöfen von Seite des niederen Klerus gebühren.

Die erste bekannte Ausgabe des Caeremoniale episcoporum, datirt vom Jahre 1600 und erfolgte auf Geheiß des Papstes Clemens des VIII. in der Druckerei der auswärtigen Sprachen zu Rom. Diese Ausgabe ist bereits sehr selten geworden. Späterhin erfuhr das Caeremoniale episcoporum mehrfache Revisionen in Folge eingeschlichener Irrthümer; so unter dem Pontifikate Innocenz X. anno 1651; ferner unter Benedikt XIII. ann. 1727. Ferner wurde unter dem Pontifikate Benedikt des XIV. das Caeremoniale episcoporum mit mehreren Erweiterungen, die sich im Laufe der Zeit als nothwendig herausgestellt hatten, neu aufgelegt und edirt ann. 1752.*) Endlich unterzog die S. C. R. das Caeremoniale episcoporum im Laufe der letzten Jahre einer neuen Revision. Das Resultat derselben ist die soeben bei Pustet in Regensburg erscheinende Neu-Ausgabe dieses liturgischen Gesetzbuches.

Bemerkt möge hier noch werden, daß die Vorschriften des Caeremoniale episcoporum ganz dieselbe allgemein verbindende Kraft beanspruchen wie die Rubriken des Missale, des Breviarium und des Pontificale romanum, wie dies aus den Approbationsbullen der Päpste Clemens VIII., Innocenz X., Benedikt XIII. und Benedikt XIV. zur Genüge hervorgeht. Ferner besagt ein Dekret der S. R. C. vom 12. Dezbr. 1834: „Die Vorschriften des Caeremoniale episcoporum sind von der Art, daß sie von keiner gegentheiligen Gewohnheit abrogiert werden können, wie auch mehrere andere Dekrete der S. R. C. betonen.**) (S. R. C. 19. Apr. 1681; 7. Sept. 1754; 14. Nov. 1654 ꝛc.)

Wenn es sich indessen um unvordenkliche, löbliche, schon verjährte Gewohnheiten handelt, so werden dieselben durch das Caeremoniale episcoporum nicht aufgehoben, was besonders dann gilt, wenn dieselben den Vorschriften des Caeremoniale episcoporum nicht gerade direkt widerstreiten, — sed potius circa modum quemdam versantur — also nicht so fast gegen die Rubriken und Vorschriften des Caeremoniale episcoporum als neben und außer denselben bestehen. (S. R. C. 10. Jan. 1604, 11. Juni 1605, 16. Juli 1605, 17. Juni 1606 ꝛc.) —

Nach diesen vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen kommen wir zur Besprechung jener Kapitel des Caeremoniale episcoporum, welche speziell von Gesang und Musik handeln. Es sind diese das 27. und das 28. Ka-

*) Vide Zaccaria, bibliotheca ritualis tom. I. p. 178—79.

**) Caerem. ep. legem .... hujusmodi indolis esse, ut a *nulla* contraria consuetudine abrogari valeat, accedentibus praesertim non paucis S. R. C. decretis.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

pitel des I. Buches. Diese zwei Kapitel haben nämlich durch die jüngst durch die S. R. C. vorgenommene Revision nicht unerhebliche Abänderungen erfahren.

Das Kapitel 27, beschäftigt sich mit den Orationstönen (Toni orationum) und ist die ganze Abhandlung darüber, wie sie in den früheren Ausgaben zu finden war, nunmehr beseitiget, und durch die erschöpfendere und klarere Auseinandersetzung Guidetti's, wie sie sich auch im offiziellen Directorium chori findet, ersetzt. Besonders zu bemerken ist hiebei, daß schon in der Aufschrift des Kapitels, sowie auch am Schlusse desselben ausdrücklich auf die neuestens durch die S. R. C. edirten Choralbücher verwiesen und gesagt wird, daß die Normen und Regeln des Gesanges den Choralbüchern, welche die S. R. C. edirte, entnommen werden sollen.

Der Schluß des 27. Kapitels lautet nämlich:

De tonis vero Evangeliorum, et Epistolarum, Capitulorum, Antiphonarum, et aliorum multorum, quæ frequenter in Ecclesiis recitantur, nulla in hoc libro fit mentio, cum libri impressi sub auspiciis Papæ Pii IX. et Leonis XIII. cura et auctoritate a S. Rit. Congreg. digesti sint, qui de his abunde loquuntur, ut Missale, Pontificale et Rituale Romanum, Directorium chori, Antiphonarium et Graduale Romanum, ex quibus singuli instrui possunt.

Von den Tönen der Evangelien, Episteln, Kapitel, Antiphonen und vieler anderer Gesänge, welche häufig in den Kirchen gesungen werden, ist in diesem Buche Nichts erwähnt, da die Bücher, welche darüber ausführlich handeln, auf Befehl der Päpste Pius IX. und Leo XIII. von der Congregation der hl. Riten besorgt, autorisirt und veröffentlicht wurden. Die Bücher, aus denen man sich über das Einzelne unterrichten kann, sind: Missale, Pontificale, Rituale Romanum, Directorium chori, Antiphonarium, Graduale Romanum.

Sehr wichtig ist das Resultat der neuesten Revision bei Cap. 28, welches von der K.-M. überhaupt und speziell vom Gebrauche der Orgel redet. Wir geben das ganze Kapitel im Originaltext mit Uebersetzung und machen einige Glossen dazu.

1. Distinguatur cantus Gregorianus (quem etiam cantum planum vel firmum vocant), tamquam ecclesiasticus per excellentiam, a cantu polyphono, vocibus ut dicunt contrapunctandis ex cantu firmo quasi contexto, et a musica figurata, cum vel sine organo. In omnibus Dominicis, et omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, potest in ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi.

2. Inter eas non connumerantur Dominicæ Adventus, et Quadragesimæ, excepta Dominica tertia Adventus, quæ dicitur *Gaudéte in Domino,* et quarta Quadragesimæ, quæ dicitur *Lætare Jerúsalem,* sed in Missa et Vesperis tantum; item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur: ut die sanctorum Matthiæ, Thomæ Aquinatis, Gregorii Magni, Jo-

1. Drei Gattungen kirchlicher Musik sind vor Allem zu unterscheiden, nämlich: a) Der gregorianische Gesang, welcher in vorzüglicher Weise kirchlich ist. b) Der polyphone Gesang, welcher durch contrapunktische Behandlung von Motiven aus dem gregorianischen Gesange entsteht. c) Die sog. figurirte Musik mit oder ohne Orgelbegleitung.

An allen Sonntagen und an allen gebotenen Feiertagen des Kirchenjahres, kann in der Kirche Orgelspiel und der Gesang der Musiker*) Platz greifen.

2. Zu diesen Tagen zählen jedoch nicht die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten im Advent (Gaudete) und des vierten in der Fastenzeit (Laetare Jerusalem), an welch letzteren Tagen Orgelspiel erlaubt ist, jedoch bloß bei der Messe und bei der Vesper; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferien innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie z. B. das Fest des heiligen Apostels Mathias, des heiligen Thomas

*) Polyphoner und figurirter Gesang.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sephi, Annuntiationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam occurrentibus. Item feria quinta in Cœna Domini usque ad *Glória in excélsis Deo* inclusive et Sabbato sancto ab hymno angelico ac deinceps, et quandocumque occurreret celebrare solemniter, et cum laetitia, pro aliqua re gravi.

3. Quotiescumque Episcopus solemniter celebraturus, aut Missæ solemni per alium celebrandæ in festis solemnioribus interfuturus, ecclesiam ingreditur; aut, re divina peracta, discedit, convenit pulsari organum.

4. Idem fit in ingressu et egressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Episcopus diœcesanus honorare voluerit, donec prædicti oraverint, et res divina sit inchoanda.

5. In Matutinis, quæ solemniter celebrantur in festis majoribus, possunt pulsari organa, prout et in Vesperis, a principio ipsorum.

6. Regulare est, sive in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus *Te ergo quæsumus* etc. et Versiculus *Tantum ergo Sacraméntum* etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam Versiculus *Glória Patri* etc. etiamsi Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret. *(Cf. lib II., cap. IV. § 3, et cap. 1. § 8 et § 11.)*

7. In aliis autem horis canonicis, quæ in choro recitantur, non est consuetum interponere organum. Sed si in aliquibus locis consuetum esset organa pulsari etiam inter horas canonicas, aut aliquas ea-

von Aquin, des hl. Joseph, der Verkündigung Mariens und ähnlichen, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso kann die Orgel gespielt werden am Gründonnerstage bis einschließlich zum Gloria und am Charsamstage vom Gloria an, und überhaupt, wenn ein feierlicher Gottesdienst mehr freudigen Charakters irgend einer wichtigen Ursache halber gehalten werden soll.

3. Das Spiel der Orgel ist geziemend, wenn der Bischof entweder um selbst feierlich zu celebriren, oder den durch einen Anderen zelebrirten feierlichen Hochamte zu assistiren, in die Kirche einzieht, sowie auch, wenn er nach verrichteter heiliger Handlung wieder von der Kirche sich entfernt.

4. Ebendasselbe soll beim Ein- und Auszuge eines apostolischen Legaten, eines Cardinales, eines Erzbischofes oder Bischofes, den der Diözesanbischof ehren will, geschehen, und zwar solange, bis die vorgenannten gebetet und die heilige Handlung beginnen soll.

5. Bei der feierlichen Matutin an höheren Festtagen kann die Orgel gespielt werden, wie bei der Vesper, und zwar von Anfang an.

6. Es ist Regel, daß bei Vesper, Matutin und Messe der erste Vers der Cantiken und Hymnen, sowie auch jene Hymnenverse, bei welchen zu genuflektiren ist (z. B. Te ergo quaesumus etc. und die Strophe Tantum ergo sacramentum, wenn das heiligste Sakrament ausgesetzt ist, und ähnliche) vom Chore laut gesungen und nicht von der Orgel supplirt werden; so wird es auch mit dem Versikel Gloria Patri gehalten, wenn auch der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenfalls gesungen wurde; dasselbe gilt von den Schlußstrophen der Hymnen. — Es ist jedoch wohl zu bemerken, daß, so oft die Orgel den Gesang supplirt, oder wechselweise mit dem Gesange bei den Hymnen und Cantiken eintritt, jemand im Chore das mit vernehmlicher Stimme rezitire, was wegen des Spieles der Orgel nicht gesungen wird; und es wäre ganz löblich, wenn irgend ein Sänger ebendasselbe begleitet von der Orgel, singen würde. (Cf. lib. II., cap. IV. § 3, und cap. I. § 8 und § 11.)

7. Bei anderen kanonischen Horen, welche im Chore rezitirt werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel anzuwenden. Wenn es jedoch irgendwo Gewohnheit wäre, auch bei den Horen, oder einigen derselben (z. B. bei der Terz,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

rum, ut est hora Tertia; præsertim quando cantatur, dum Episcopus solemniter celebraturus, capit sacra paramenta, poterit talis consuetudo servari.

8. In Vesperis solemnibus organum pulsari potest in fine cujuslibet Psalmi; et alternatim in Versiculis Hymni, et Cantici Magnificat etc. servatis tamen regulis supradictis. *(Cf. lib. II., cap. VIII., § 55.)*

9. In Missa solemni pulsatur alternatim in principio Missæ, cum dicitur Kyrie eléison, et Glória in excélsis etc. item finita Epistola; item ad Offertorium; item ad Sanctus etc. item dum elevatur Ss. Sacramentum, graviori, et dulciori sono; item ad Agnus Dei etc.; et in versiculo ante Orationem post Communionem, ac in fine Missæ, numquam vero ad cantum, quem solus profert sacerdos.

10. Sed cum dicitur Symbolum in Missa non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili proferatur.

11. Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludrici; nec alia instrumenta musicalia, præter ipsum organum, addantur, nisi prævio consensu Episcopi, cujus est decorem cultus sacri custodire.

12. Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum harmonia, quæ ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviæ præseferat, ac potius audientium animos a rei divinæ contemplatione avocet, sed sit devota, digna, et intelligibilis, quoad textus verba.

13. In Missis, et officiis Defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu firmo aut polyphono; quem etiam tempore Adventus, et Quadragesimæ in ferialibus diebus convenit adhiberi. *(Cf. lib. II. cap. XX. § 4.)*

zumal wenn dieselbe unmittelbar vor einem Pontifikalamte, während der Bischof die heiligen Paramente nimmt, feierlich gesungen wird) die Orgel zu spielen, so kann eine solche Gewohnheit beibehalten werden.

8. Bei der feierlichen Vesper kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden; ferner auch wechselweise beim Hymnus und beim Magnifikat, jedoch unter Beobachtung obbesagter Regeln. (Cf. lib. II., c. VIII. § 55.)

9. Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt gleich am Anfange desselben zum Kyrie eleison, Gloria in excelsis etc.; ebenso nach gelesener Epistel, zum Offertorium und zum Sanctus; ebenso während der Aufhebung der heiligen Gestalten und zwar in ernsterem und sanfterem Tone; ferner zur Postcommunio und am Ende der Messe; niemals jedoch soll der Gesang des Priesters mit der Orgel begleitet werden.

10. Beim Gesang des Symbolum jedoch darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern es ist dasselbe vom Chore ganz und mit lauter Stimme zu singen.

11. Man habe aber ein wachsames Auge darüber, daß das Spiel der Orgel nicht lasziv oder unlauter sei, und daß nicht unter Begleitung derselben Gesänge aufgeführt werden, welche mit dem Offizium, das eben gefeiert wird, nichts zu thun haben, um von Gesängen profaner und schlüpfriger Natur zu schweigen; auch sollen außer der Orgel keine anderen Instrumente angewendet werden, es sei denn nach vorher eingeholter Erlaubniß des Bischofes, dessen Aufgabe es ist, über die anständige Feier des Gottesdienstes zu wachen.

12. Die Sänger und Musiker sollen es sich sehr angelegen sein lassen, daß ja die Musik, welche zur Förderung der Andacht in der Kirche angeordnet ist, nichts Leichtfertiges oder Ausgelassenes an sich habe und so die Gemüther der Hörer von der Betrachtung der heil. Geheimnisse abwendig mache, sondern der Gesang sei andächtig, würdig, und was die Worte des Textes anbelangt, verständlich.

13. In den Messen und Offizien für die Verstorbenen wenden wir weder die Orgel noch die figurirte Musik an, sondern nur den Choral oder den polyphonen Gesang, welcher sich auch für die Ferien der Advent- und Fastenzeit geziemt. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wenn wir nun daran gehen, an die einzelnen Numern dieses Kapitels einige Glossen zu knüpfen, so begegnet uns gleich bei Nr. 1 ein Zusatz von nicht geringer Bedeutung, welchen die S. R. C. in der neuesten offiziellen Ausgabe des Caeremoniale episcoporum machen zu müssen glaubte — die distinctio generum musicae ecclesiasticae, i. e. die Unterscheidung der Gattungen der K.-M.

Als solche werden drei angeführt, nämlich: der gregorianische Choral, der polyphone Gesang und die figurirte Musik. Unter dem Ausdruck cantus polyphonus kann wohl in Anbetracht der im Texte beigefügten genetischen Definition desselben nur der eigentliche Palestrinastil verstanden werden, insoferne derselbe seine Tongebilde auf gregorianische Motive aufbaut.

Die Bezeichnung musica figurata dürfte dann vom Kirchengesange mit frei erfundenen Motiven mit oder ohne Orgel zu fassen sein, oder es dürfte das damit gemeint sein, was man in Rom und Italien canto organico heißt. Ob der Ausdruck jedoch im Sinne der modernen instrumentirten K.-M. verstanden werden wolle, ist zweifelhaft, da letztere in Nr. 11 nur auf spezielle Erlaubnis des Bischofes hin für zulässig erklärt wird.

Nicht ohne Bedeutung bei dieser Nr. ist auch die Aenderung, daß der letzte Satz .... decet org. et musicorum cantus adhiberi nun lautet: ... potest org. et musicorum cantus adhiberi. Damit ist angedeutet, daß der gregorianische Choral als K.-M. „per excellentiam" auch an Sonn- und Feiertagen das am meisten Geziemende sei. Die übrigen Gattungen jedoch erlaubt, resp. erwünscht seien.

Ad. Nr. 2. Hier finden wir in der fünften Zeile von oben die Einschaltung „et Vesperis", welche in früheren Ausgaben fehlt. Daß am III. Sonntage im Advent und am IV. in der Fasten auch bei der Vesper die Orgel gespielt werden könne, hat indessen die S. R. C. schon am 2. Apr. 1718 erklärt. Die Numern 3, 4 und 5 geben als unverändert zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung.

Zu Nr. 6 und 7 sei bemerkt, daß der Absatz: „sed advertendum erit etc.", welcher den Schluß zu Nr. 7 bildete, nun bei Nr. 6 des besseren Zusammenhanges wegen angeführt erscheint. Ein paar andere Aenderungen sind unwesentlich.

Nr. 8 unverändert in die Neuausgabe herübergenommen.

Bei Nr. 9 wurde eingeschaltet . . „in principio missae", wodurch besagt wird, daß das feierliche Hochamt durch die Klänge der Orgel eröffnet werden soll. In den folgenden Zeilen wurde die früher zweimal (bei „Sanctus" und bei „Agnus Dei") befindliche Partikel alternatim gestrichen. Wichtiger ist der neue Zusatz am Schlusse: „numquam vero ad cantum quem solus profert sacerdos", wodurch es nunmehr strikte verboten wird, den Gesang des Celebranten (wie Praefatio und Pater noster u. a.) durch die Orgel zu begleiten.

Die Nr. 10 unterscheidet sich von der früheren Fassung durch Einfügung des Adjektivs „integram" = ganz, wodurch jede Kürzung des Symbolums ausgeschlossen wird.

In Nr. 11 finden wir zum Schlußsatze nec alia instrumenta .... addantur den neuen Zusatz: nisi praevio consensu episcopi etc., wodurch die Zulässigkeit der orchestralen Musik in der Kirche von der jedesmaligen Erlaubniß des Diözesan-Bischofes abhängig gemacht wird. Ich sage von der jedesmaligen Erlaubniß, d. h. Fall für Fall soll diese Erlaubniß erholt werden; so ist es wenigstens gegenwärtig Praxis in Rom.

Der Schlußsatz zu Nr. 12, der früher lautete: „sit devota, distincta et intelligibilis", heißt nun klarer: sit devota, digna et intelligibilis quoad textus verba.

Bei Nr. 13 ist von besonderer Wichtigkeit die Einschaltung: „aut polyphono" nach den Worten sed cantu firmo. Dadurch wird der polyphone Gesang (der Palestrinastil) gewissermassen auf gleiche Linie mit dem Chorale gestellt und dessen Anwendung bei Todtenmessen und Todtenoffizien ausdrücklich gebilligt. Auch wird dann im letzten Relativsatze gesagt, daß die Anwendung dieses Gesanges (des choralen oder polyphonen) auch an den Ferien der Advent- und Fastenzeit konvenient sei.

Wir erlauben uns aus diesem den Schluß zu ziehen (a fortiori), daß nun auch gegen Anwendung des polyphonen Gesanges an Advent- und Fastensonntagen nichts mehr zu erinnern, und lediglich die Orgel und die musica figurata im Sinne des Caeremoniale episcoporum an diesen Tagen auszuschließen sei.

Brixen. **Ignaz Mitterer.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Giovanni Francesco Anerio.

Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund bibliographischer Documente.

Bei der Mehrzahl der Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Biographie auf jene Notizen angewiesen, die entweder in den Archiven der Orte vorgefunden werden, in denen diese Männer lebten und wo sie verkehrten, oder die auf den Titeln und in den Widmungen ihrer gedruckten Werke verzeichnet sind. Die Sitte der Komponisten jener Zeit, besonders von 1550—1650 circa, mit ausführlichen „Visitenkarten" vor dem Publicum zu erscheinen, oder dem Freunde, Gönner und Wohlthäter, welchem das Werk dedicirt wurde, und der meist auch zu den Druckkosten beitragen half, wenigstens Andeutungen über Lebensverhältnisse mitzutheilen, ermöglicht bei vielen Autoren beinahe ganz allein jene biographischen Resultate, welche in Ermangelung anderweitiger Notizen hinreichen, um mehr zu wissen, als daß sie komponirten oder edirten. Daher ist es für die Musikgeschichte von so großem Werthe, aus den Ueberresten jener Publicationen wenigstens eine der Einzelstimmen aufzufinden oder zu kennen, wenn auch leider durch die Ungunst der Zeiten, in Deutschland besonders durch den Vandalismus des dreißigjährigen Krieges und einer bis an Barbarei grenzenden Wuth, Klöster zu berauben und die Schätze ihrer Bibliotheken zu verschleudern und zu vernichten, Tausende von Werken unwiederbringlich verloren sind.

In keinem Zweige der Künste und Wissenschaften hat demnach die Bibliographie einen so hohen Werth, und führt zu so überraschenden Erfolgen als in der Musik. Erst in neuerer Zeit hat man begonnen, diesem Zweige des Forschens, als einer wichtigen Geschichtsquelle, größere Aufmerksamkeit zu schenken; und die Erfolge sind lohnend und bedeutungsvoll. Ich verweise in Kürze auf die seit 1869 durch Rob. Eitner redigirten „Monatshefte für Musikgeschichte" (gegenwärtig Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig), und „die Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts", Berlin, Liepmannssohn, 1877, „Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700" an drei Bibliotheken Breslau's von Emil Bohn, Berlin, Alb. Cohn, 1883, und ähnliche.[1])

Bisher war die Hauptquelle für biographische Daten und für die Werke von Giov. Franc. Anerio das bekannte Werk Baini's über Leben und Werke Palestrina's; aus ihm schöpfte Fétis in der Biographie universelle und nach diesem alle späteren Musikhistoriker und Lexicographen. Es würde zu weit führen und eine unerquickliche Arbeit abgeben, wenn nachstehende Zeilen bei Schritt und Tritt bald den, bald jenen Autor zu corrigiren und zu verbessern Veranlassung nehmen wollten. Sehen wir daher mit wenigen, in Anmerkungen untergebrachten Ausnahmen, von der bisher bekannten Literatur über Giov. Franc. Anerio vollständig ab,[2]) und construiren dessen Lebensgang und Schaffen vorzüglich auf Grund bibliographischer Documente.

Johann Franz Anerio ist geborener Römer, wie er ausdrücklich beinahe auf jedem seiner Werke beisetzt. Ob er der jüngere Bruder von Felix Anerio, oder überhaupt mit diesem verwandt ist, läßt sich bis heute nicht beweisen, sondern nur vermuthen; ebenso beruht die Angabe, daß er um 1567 geboren sei, auf bloßer Wahrscheinlichkeitsberechnung. Sicher ist, daß Felice Anerio (laut Censualbücher des Kapitelarchives von St. Peter) im Mai 1575 als Sopranist unter Pale-

[1]) So anerkennenswerth eine ähnliche Arbeit von C. F. Becker „die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh.," Zusammenstellung der in dieser Zeit gedruckten Musikalien, Leipzig, 1855, erwähnt werden muß, so bleiben gegenüber den aufgeführten Werken doch so viele Mängel zu tadeln, daß es kaum als Quellenwerk benutzbar ist. In vorliegender Arbeit mußte sich der Unterzeichnete jener Ausführlichkeit, mit welcher Rob. Eitner durch Wiedergabe der Typenarten, Zeilenanfänge u. s. w. die Werke älterer Autoren zu beschreiben pflegt, enthalten. Was dem Zwecke dient, wird genau mitgetheilt werden; die Rücksicht auf Raum und Satzkosten durfte jedoch nicht unbeachtet bleiben.

[2]) Eine Vergleichung der vorliegenden Arbeitsmethode mit den Nachrichten und Behauptungen der verschiedenen Compendien und Lexica für Musikgeschichte wird von selbst ergeben, wie viel Körnchen Wahrheit unter der kleinen Menge des Materials in letzteren vorhanden sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

strina mit 4 Scudi monatlich aufgeführt wird; im Juli quittirt der Vater des Knaben,[1]) mit Namen Mauritius Anerio. Schon 1577 ist Felice als Altist auf 2 Scudi reducirt, vom August 1578 angefangen werden ihm jedoch 3 Scudi gegeben; mit April 1579 verschwindet er aus der Sänger-Liste der St. Petersbasilica. Nach 18 Jahren, im Jahre 1597, finde ich unter den Knabenstimmen (6 Soprane) und der Direction des Ruggiero Giovanelli einen Octavio Anerio. 2

Daß Giov. Francesco Anerio gegen 1567 geboren sei, finden wir ohne weitere Belege bei Fétis (Biogr. univers.).

Sein erstes bis jetzt bekanntes Werk erschien 1599, und trägt folgenden Titel: Il I. Libro de Madrigali a 5 voci di Gio. Francesco Anerio Romano. Novamente composti, et dati in luce. In Venetia Appresso Ricciardo Amadino. 1599. In 4. In der Bibliothek des liceo musicale zu Bologna ist leider nur die Altstimme vorhanden.[2])

1600 führt Baini (Tom. II, Anm. 464) an: „Il dialogo pastorale al presepio a 3 voci con l'intavolatura del cembalo e del liuto, Roma, Sim. Verovio, Kupferstich, nennt aber keinen Fundort.

1604 erschienen zwei 5stimm. Madrigale Anerio's in der bei Ang. Gardano erschienenen Sammlung des P. Massimiano Gabbiano aus Brescia; siehe Eitner, Bibliographie S. 239, 374, 375.

1605 ist nach Baini bei Gardano in Venedig ein I. libro de Madrig. a 5 v. erschienen; wahrscheinlich 2. Aufl. v. 1599.

1607 erwähnt Baini l. c.: „Il libro delle Gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto, Venezia, Vincenti. 1607; dieses und das vorige Werk leider ohne Mittheilung des Fundortes. Rob. Eitner ließ in den Beilagen zum 7. Jahrgang der Monatshefte (1875): „Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts" unter Nr. 54 eine Gagliarde von Gio. Fr. Anerio abdrucken, bemerkt aber, daß der ihm vorliegende Stahlstich (kgl. Bibliothek in Berlin) „ohne Ort und Verleger" sei, und den Titel führe: „Gagliarde a 4 voci, intavolate per sonare sul Cimbalo et sul Liuto, Lib. I. Vielleicht sind beide Werke identisch!

1607 steht in der Sammlung von Salvatore Sacchi ein 8stim. Motett „Ego sum panis vivus"; siehe Eitner, Bibliographie, S. 242, 374.

1608 dedicirt ein Schüler Anerio's folgendes Werk (in Bologna Alt u. 6. Stimme) an einen gewissen Prospero Caetano: „Madrigali a 5 et a 6 voci con 1 a 8 di Gio. Franc. Anerio Romano. Libro II. novamente composto, et dato in luce. In Venetia, Giac. Vincenti, 1608, in 4°. Die hauptsächlichsten Stellen der aus Rom vom 15. Mai datirten Widmung lauten: „Die große Begeisterung, mit der Ew. Hochwohlgeb. die Virtuosen, und besonders den Herrn Joh. Franz Anerio, den ausgezeichneten Musiker unserer Zeit, beschützen, ist die Ursache, daß ich bei Edition dieser Madrigale meines Lehrmeisters Joh. Fr. Anerio, von denen Ew. Wohlg. schon mehrere gehört und gelobt haben, mich an Sie wende. Dieser feine Geist (gentile spirito) wird durch Ihre Anerkennung zu noch größerer Vervollkommnung sich angespornt fühlen, damit die Welt gerne seine Kunstfertigkeit schaue und die geniale Musik höre." Gezeichnet ist: Hippolito Strada, ein Name, der sich in der Musikliteratur nicht vorfindet; ein Gio. Batt. Strada erscheint in Sammelwerken von 1611 und 1618.

1609 enthält die Sammlung des römischen Dichters Fabio Petrozzi über die Villen Frascati's ein 5stimm. Madrigal „Destati Apollo", von Giov. Franc. Anerio, in Musik gesetzt; siehe Baini, Tom. II. p. 29.

1609 besitzt Bologna die Baß- und Orgelstimme des folgenden Werkes: „Motecta 1, 2 et 3 voc.[1]) concinenda. Una cum Basso ad Organum accomodata. Auctore Jo. Fr. Anerio Romano. Romæ, apud Jo. Bapt, Roblettum. 1609. Superiorum permissu. In 4°.

Die wichtige Dedication an D. Aloysio Galli, Referendar der päpstl. Signaturen und Vorstand der Apostol. Kanzlei gibt uns

[1]) Die gewöhnliche Annahme, daß Felice Anerio um 1560 geboren sei, ist also so ziemlich richtig.

[2]) Die Beschreibung sämmtlicher Werke des G. Fr. Anerio, soweit sie in der großartigen Musikbibliothek zu Bologna vorhanden sind, stammt vom verstorbenen Bibliothekar Gaetano Gaspari; dessen Katalogzettel kopirte auf mein Ersuchen Herr Leonida Busi, Advocat in Bologna, persönlich, mit Umgehung eines Kopisten. Für diesen selbstlosen Freundschaftsdienst muß ich dem begeisterten Musikfreunde hiemit öffentlich danken.

[1]) Im Original heißt es singulis, binis, ternisque vocibus; ich gebe die Stimmenzahl der besseren Uebersicht halber stets in arabischen Ziffern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nachstehende Aufschlüsse: „Schon früher habe ich meine Person und meine Arbeiten Ihrem Onkel, dem Cardinal Antonio Maria Galli, zu dediciren Gelegenheit gehabt,[1]) und freue mich, dieses Werk Ihnen, der mir stets so sehr gewogen war, widmen zu können. . . . Unter Ihrem Namen wird es vor dem frechen Neide geschützt sein. . . . Wenn die Gabe auch gering ist, so soll sie nicht das letzte Zeugniß meines dankbaren Sinnes bilden. . . . Endlich bitte ich den unsterblichen Gott, daß ich, gleichwie ich jetzt Ihnen diese hl. Gesänge zum erstenmale darbringe, einstens meine Dankbarkeit unter dem Jubel und der Freude aller Guten während des hl. Meßopfers an den Tag legen kann.

Rom, 13. Nov. 1609.

Joannes Fr. Anerius."

Aus dem Schlußsatze scheint hervorzugehen, daß sich Anerio mit dem Gedanken trug, Priester zu werden; nach dem Tagebuch eines Hyacinth Cigli celebrirte auch Gio. Franc. Anerio sein erstes hl. Meßopfer am 7. August 1616 in der großartigen Jesuitenkirche al Gesù, welche am 15. Sept. 1585 eingeweiht worden war. Bei dieser Feier, am Octavtage des Festes vom heiligen Ignatius, wirkten sämmtliche Musiker Rom's, auf acht Chöre vertheilt, mit; die ganze Stadt war auf den Beinen, um dieses bis dahin unerhörte Schauspiel anzuhören. (Siehe Moroni, Dizionario, Bd. 30, S. 174.) Ist nun die Angabe von Fétis, daß Giov. Franc. gegen 1567 geboren sei, richtig, so war er bereits 49 Jahre alt, als er Priester wurde, und hatte, nach seiner Aeußerung dem Aloysio Galli gegenüber, den Gedanken, Priester zu werden, erst mit dem 42. Jahre gefaßt.

Daß der Fall ein außerordentlicher war, geht aus dem Interesse hervor, welches die römischen Musiker und das ganze Volk daran nahmen; die ersteren wollten einem Manne, der sich bereits als Komponist einen Namen gemacht hatte, Aufmerksamkeit und Hochachtung erweisen, besonders da er, wie wir bald sehen werden, bei den damals so hoch angesehenen Jesuiten in Gnaden stand, ja wahrscheinlich durch ihren Einfluß zum Priesterstande angeregt worden war.

Aus der Aeußerung jedoch über „freche Neider" (a petulanti malorum invidia hoc munus tueri digneris) spricht eine bedeutende Mißstimmung gegen Persönlichkeiten oder Verhältnisse, die ihn zu dieser Zeit beunruhigten. Eigenthümlich ist der Titel nachstehenden Werkes, von dem in Bologna leider nur der Orgelbaß ohne Dedication und Vorwort vorhanden ist.

1611. Recreatione Armonica. Madrigali a 1 et 2 voci. Di Gio. Franc. Anerio Romano, Maestro di Cappella del Duomo di Verona. In Venetia, appresso Angelo Gardano et fratello. Basso continuato. 1611. In 4°.

Wie kommt Anerio nach Verona als Domkapellmeister? Vielleicht läßt sich diese Frage im Zusammenhalte mit folgender Nachricht lösen. Marco Scacchi, ein Schüler des Gio. Franc. Anerio, edirte bei Aless. Vincenti in Venedig 1643 eine Streitschrift gegen den Danziger Organisten Paul Syfert unter dem Titel: „Cribrum musicum". Er selbst nennt sich Römer (sein Geburtsort war Gallese im päpstl. Gebiete) und Kapellmeister Sr. Kgl. Majestät von Polen und Schweden. In diesem 64 Foliobogen starken, in lateinischer Sprache abgefaßten „Musikalischen Sieb" heißt es unter Anderem: „Sicherlich hat mich der Hochw. Herr Franz Anerio aus Rom, einstens Dirigent (musices moderator) der Kapelle des Erlauchten und Glorreichen Sigismund III., Königs von Polen und Schweden, und in der ganzen Welt berühmt, verführt, und Alles, was ich von ihm gehört und gelernt habe, ist Nichts und taugt Nichts." Aus dieser sarkastischen Bemerkung, mit der Scacchi Effect zu machen glaubt, ersehen wir, daß Gio. Fr. Anerio in Polen bei König Sigismund war. Ich vermuthe nun, daß Gio. Fr. Anerio Ende 1609 nach Polen ging, wohin unter dem Scepter Sigismund III. 1587 bis 1632 eine förmliche Auswanderung italien. Künstler stattfand. Besonders großen Einfluß auf Unterricht, Erziehung und Kunst hatten dort die Jesuiten, und es ist nicht unmöglich, daß Gio. Francesco einen Versuch gemacht hatte, sich dort bleibend niederzulassen, und den „frechen Neidern", von denen er 1609 spricht, aus dem Wege zu gehen. Ich wage anzunehmen, daß er nach einjährigem Aufenthalt, wahrscheinlich in Warschau oder Krakau (letztere Stadt und die Archive Ver-

[1]) Nach Moroni, dizionario etc. Band 28, S. 121 war Anton Maria 1586 durch Sixtus V. zum Cardinal creirt worden, wurde 1590 Legat in Ravenna, dotirte in Perugia einen Musikchor, erhielt 1615 das suburbicarische Bisthum Ostia, Velletri, starb in Rom 1620.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lin's könnten vielleicht Aufschlüsse bringen), wieder nach Italien zurückkehrte, und vorübergehend die Stelle in Verona annahm. Bald aber, noch im nämlichen Jahre, sehen wir Anerio wieder in Rom, denn

1611 wurden folgende Werke gedruckt: Litaniæ Deiparæ Virginis 7, 8 voc. decantandæ, Unacum 4 illis Antiphonis, quæ post Completorium cani solent. Auctore Jo. Franc. Anerio, Musicæ Moderatore. A Christophoro Margarina in unum collectæ, et in lucem editæ. Romæ apud Barthol. Zanettum. 1611. (Bologna, complet in 9 Heften, da Bassus ad Org. dabei.) Das Werk ist dem Dr. beider Rechte, Nic. Bellolacteo, Canonicus von S. Lorenzo in Damaso gewidmet, und wurde 1626 neu aufgelegt. Ferner erschien: Jo. Francisci Anerii Romani, in Seminario Romano Musicæ Præfecti, Motectorum 1, 2, 3, 4, 5, 6 vocibus. Lib. II. (Folgt ein Canon über die Worte: „Ora pro nobis beate Ignati.) Romæ ex typ. Barth. Zanetti. 1611. Superiorum permissu in 4°. (In Bologna, Bassus und Orgelstimme.) Das Werk ist von „Joannes Franciscus Anerius" dem Jesuitengeneral P. Claudio Aquaviva gewidmet. Die Dedication leistet an barocken Wortspielen über Aquaviva Unglaubliches; der Schluß ist wenig geschmackvoll: „Ich hoffe, daß alle folgenden Jahre meine Modulationen bewundern werden, nachdem ihnen durch deine Huld Süßigkeit eingehaucht ist." Im Jahre 1612 druckte Amadino in Venedig eine zweite Auflage dieses Werkes, aber ohne Dedication.

Wer Christ. Margarina war, läßt sich aus dem phrasenreichen Vorwort nicht ersehen; er nennt Gio. Fr. Anerio nur „Musicæ Moderator", während der Komponist im 2. Buche der Motetten und in gleichem Jahre uns aufklärt, daß er wieder in Rom ist und die Vorstandschaft über die Musik an dem großartigen von den Jesuiten geleiteten römischen Colleg bei S. Ignazio erhalten hat. Die Widmung an den General Aquaviva ist Ausdruck des Dankes für das geschenkte Vertrauen, „in hoc florentissimo decorum omnium Seminario" thätig sein zu dürfen. Diese Stellung dauerte jedoch nicht lange, denn schon 1613 sehen wir ihn an der damals noch den Jesuiten unterstehenden Kirche S. Maria ai Monti, welche im Jahre 1582 durch Papst Gregor XIII. neu erbaut, und mit dem schon länger bestehenden Katechumenen- und Neophytenhaus verbunden worden war.[1]) Es erschienen nämlich

1613: Sacri Concentus 4, 5, 6 vocibus. Una cum Basso ad Organum. Auctore Jo. Franc. Anerio Romano, in Ecclesia Deiparæ Virg. ad Montes Capellæ Magistri. Liber I. Romæ, apud Jo. Bapt. Roblectum. 1613. Superiorum permissu. In 4°. (In Bologna fehlt nur cantus). Das Werk widmete Anerio seinem besten Freunde (amicorum omnium dulcissimo), dem Römer Bruto Stephanelli, ohne weitere Andeutungen zu geben; es enthält auch ein 5stimm. Domine non sum dignus von einem gewissen D. Marco Marcelli de Hermis.

Ein sehr umfangreiches Werk wurde nicht vom Komponisten, sondern mit seiner Erlaubniß von einem gewissen Rob. Belando edirt.

1613. Antiphonæ seu Sacræ Cantiones, quæ in totius anni Vesperarum ac Completorii Solemnitatibus decantari solent; in 3 partes distributæ, quarum I. Nativitatis Domini, Circumcisionis, Epiphaniæ, et omnium Sanctorum, II. Festa mobilia et Communia Sanctorum, III. præcipua Mendicantium Religionum festa complectitur. 2, 3 et 4 voc. concinendæ. Una cum Basso ad Org. Auctore Jo. Franc. Anerio Romano, in Ecclesia Sctssimæ Virg. ad Montes Capellæ Magistro. Romæ apud Jo. Bapt. Roblectum 1613 in 4°. Jeder Theil hat eigenen Titel, der 1. ist am 2. Sept. dem Canonicus von St. Peter, Paulo Alaleoni, der 2. am 5. Sept. dem Cäremonienmeister von Papst Paul V. Jo. Bapt. Alaleoni, der 3. am 13. Sept. dem römischen Bürger Fabio Alaleoni gewidmet.[2]) Aus den Dedicationen an die drei Brüder notire ich: „1) Daß dieser Rob. Belando durch die Widmung eine Unterstützung zu erhalten hoffte, nachdem ihm Anerio das Werk geschenkt und die Vollmacht gegeben, dasselbe wem er wolle zu dediciren. 2) Von Anerio sagt er in der 1. Dedication, daß er wegen

[1]) Näheres über diese am Fuße des Viminal, Quirinal und Esquilin gelegene Kirche, an welche der römische Senat unter päpstlicher Herrschaft alle zwei Jahre zur Erinnerung an das Wunder vom 26. April 1580 einen silbernen Kelch schenkte, siehe bei Moroni, dizionario, Band 47, S. 272 f.

[2]) Das Werk befindet sich in meiner Bibliothek, in Bologna, und Accademia di S. Cæcilia in Rom.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seiner äußerst angenehmen Harmonieen überall bekannt sei, in der 2. nennt er ihn einen der ersten Musiker seiner Zeit (Musicorum aetate nostra nulli secundus), in der 3. theilt er mit, daß Anerio trotz alles Drängens seiner Freunde aus Bescheidenheit vorliegende Gesänge nicht ediren wollte, endlich aber nachgab mit der Bemerkung, er kümmere sich um die übliche Dedication nicht, um jedem Verdacht der Schmeichelei vorzubeugen." Diese sonderbare Motivirung muß eigenthümlich berühren, da Anerio im gleichen Jahre folgendes Opus drucken ließ:

1613. Jo. Franc. Anerii Romani, in Eccl. Sctssimæ Virg. ad Montes Capellæ Magistri Motectorum 1, 2, 3, 4, 5, 6 vocibus. Una cum litaniis B. Virg. 4 vocibus, cum Basso ad Org. Lib. III. Romæ, apud Jo. Bapt. Roblectum. 1613. Superiorum permissu. In 4°. (In Bol. Baß und Orgelstimme.) Es ist dem Cardinal Fabrizio Verallo vom Autor selbst dedicirt, der Inhalt der Vorrede leere Phrase.

Vier Jahre lang, bis 1617, edirte Anerio nichts mehr; in Sammlungen aber publicirte Phalesius in Antwerpen zwei seiner sechsstimmigen Madrigale 1613 (siehe Eitner, Bibliographie S. 256 und 375); 1614 nahm Fabio Constantini ein 8stimm. Motett „Aurora lucis" in seine Sammlung der Selectæ cantiones, Romæ Barth. Zanetti auf (siehe Eitner, a. a. O. S. 257 u. 373); 1615 ließ der nämliche 8stimm. Psalmen bei G. Carlino in Neapel, und 1616 verschiedene 2, 3 und 4stimm. Motetten bei Barth. Zanetti in Rom drucken (siehe Eitner, S. 260), in denen Kompositionen von Gio. Fr. Anerio eingereiht wurden; ebenso steht ein 3stimm. Motett in der Siren celestis des Georg Victorinus, München, Wittwe Berg, 1616 (siehe Eitner, S. 261).

1617 erschien: Anerio Gio. Franc., Romano, Maestro di Cappella della Madonna Santissima delli Monti di Roma, Selva Armonica, dove si contengono Motetti, Madrigali, Canzonette, Dialoghi, Arie à 1, 2, 3, 4 v. Roma, Gio. Batt. Robletti. Das Werk führt Baini an; ein vollständiges Exemplar ist in der Cäcilienakademie zu Rom.[1])

[1]) Im gleichen Jahre publicirte Anerio nach Baini auch die Diporti musicali, madrigali a 1, 2, 3, 4 voci ebenfalls in Rom, ein Werk, dessen Fundort ich bis jetzt nicht kenne. Daß nach Baini, Fétis ꝛc. Gio. Francesco einer der ersten gewesen sei, welcher die angewendet habe, widerlegt sich durch einen Blick in die Madrigalenliteratur des 16. Jahrh., in der statt gewöhnlich als Tactzeichen gewählt wurde, und consequenterweise, auch bei Palestrina, besonders aber bei Annibale Zoilo, (um nur die römische Schule zu nennen) die doppeltgeschwänzte Note zur Verwendung kam.

1617 begegnen wir zum erstenmale einem Werke, auf dessen Titel sich Anerio als „Priester" bezeichnet; ich verweise auf die obige Erzählung über seine Primiz in al Gesù. „Sacri Concentus 1, 2, 3, 4, 5, 6 vocibus. Una cum Basso ad Org. Auctore Jo. Bapt. Anerio, Presbytero Romano. In Ecclesia Deiparæ Virg. ad Montes Musicæ moderatore. Liber Quartus. Romæ, apud Jo. Bapt. Roblettum. 1617 in 4°." Bologna besitzt das complete Werk, welches dem Jesuitengeneral P. Mutius Vitelleschus dedicirt ist. In der Widmung heißt es unter anderm: „Mein Beruf ist es, die Stimmen und die verschiedenen Saiten durch das Plectrum in gesetzmäßige Ordnung zu bringen.... Mein Gemüth gleicht, wenn ich mich mit Musik beschäftige, einem Schwane." Wollte Anerio mit diesem Satze andeuten, daß er an's Sterben dachte? Gerade in diesen Jahren seiner vollen Manneskraft (wenn das Geburtsjahr 1570 richtig ist) erschienen die meisten Werke von ihm; einige davon sehr umfangreich.

1618. Sacrarum Cantionum, quæ 1, 2, 3, 4, 5 vocibus concinuntur. Liber V. Auctore Jo. Franc. Anerio, Presbytero Romano, in Ecclesia Deiparæ Vírginis ad Montes Musicæ moderatore. Romæ, apud Jo. Bapt. Roblettum. 1618 in 4°. Dieses Werk ist in meiner Bibliothek complet, und ich theile daraus das 2stimmige Adoro te mit obligatem Generalbaß am Schluße dieses Artikels originalgetreu mit; man kann daraus den Styl der meisten Kirchencompositionen Anerio's, sowie den sehr entwickelten Stand der Bezifferung kennen lernen. Die inhaltleere Dedication ist an Evangelista Carbonesio, Kanonikus von St. Peter, gerichtet.

Im gleichen Jahre publicirte Fabio Constantini ein 2stimm. Ave verum im zweiten Buche der Scielta di Motetti (complet in der Cäcilienakademie zu Rom, siehe Eitner, S. 263).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1619 bringt die meisten Werke des Giov. Francesco, nämlich:

a) La Bella Clori Armonica. Arie, Canzonetti (sic!) e Madrigali à 1, 2, et 3 voci. Di Gio. Fr. Anerio Romano, Maestro di Cappella della Madonna Santissima delli Monti di Roma. Con il Basso continuo per sonare. In Roma. Per Luca Antonio Soldi. 1619. In 4°. Das geschmacklose Vorwort ist an den Cardinal Domenico Ginnasi gerichtet; siehe über ihn und seine Nichte Catharina Ginnasi, welcher Anerio 1620 die Rime sacre dedicirte, Moroni's Dizionario. Bd. 30, S. 247 folg. Das Werk ist complet in Bologna.

b) Ghirlanda di Sacre Rose musicalmente contesta et concertata a 5 v. Del R^do. D. Gio. Fr. Anerio Romano, Maestro di Capella della Madonna dei Monti. In Roma. Per Luca Ant. Soldi. 1619 in 4°. Anerio widmete diese zu Bologna complet (bei mir in vollständiger Partitur) vorhandenen latein. Motetten seiner 12jährigen Schülerin Isabella Avila, von der er sagt, daß sie trotz ihres zarten Alters ihre musikalische Ausbildung vollendet habe. Ein Motett ist von Pellegrino Scacchi beigegeben; wahrscheinlich Bruder oder Verwandter des Marco Scacchi (siehe oben S. 52 u. 53).

c) Baini spricht von einer Edition der durch Gio. Franc. Anerio auf 4 Stimmen reducirten Missa Papæ Marcelli Palestrina's, als ob sie bereits 1600 stattgefunden hätte. Diesen Irrthum habe ich im Vorwort zum 10. Bande der Palestrina-Ausgabe berichtigt, und nachgewiesen, daß eine Reduction schon 1590 ohne Angabe des Autors und ganz verschieden von der durch Dr. Proske edirten Anerio's geschah, welche 1605 und 1608 neu aufgelegt wurde. Die 1. Ausgabe der unter dem Namen von Gio. Franc. Anerio besorgten 4stimm. Reduction wurde 1619 von L. A. Soldi edirt und durch den Drucker einem Römer F. Gregorio Donato dedicirt; Exemplar in der Kgl. Bibl. zu Berlin. Baini kennt diese Ausgabe nicht. Spätere Auflagen sind: P. Masotti, Roma, 1626; Andrea Fei, Roma, 1639; Mascardi, Roma, 1689. Im Jahre 1646 wurden diese Messen unter Beigabe eines Requiem von Pietro Heredia in Rom bei Lud. Grignani gedruckt. Außer der von Gio. Fr. Anerio auf 4 Stimmen reducirten Missa Papæ Marcelli ist noch die „Missa Battaglia" in der gleichen Sammlung enthalten, eine Kompositon, welche bei bloß accordischer Textesrecitation ein Zeugniß vom tiefen Verfalle des Geschmackes im zweiten Decennium des 17. Jahrhunderts abgeben kann.

Die bedeutendste Sammlung aber ist: d) Teatro Armonico Spirituale di Madrigali a 5, 6, 7 et 8 voci. Concertati con il Basso per l'Organo. Composto dal Reverendo D. Gio. Francesco Anerio, Romano. In Roma. Appresso Gio. Batt. Robletti. 1619. Con licenzia De' Superiori. In 4°. 3 Stimmen sind in meiner Bibliothek, welche aus der Bibliothek Casanatense in Rom Ergänzung finden können. Für die Geschichte der Oratorien ist das Werk von unschätzbarem Werthe; es wurde von dem päpstl. Sänger Horatio Griffi unter dem 1. Nov. 1619 dem hl. Kirchenvater Hieronymus und dem seligen Philipp Neri (dessen Heiligsprechung erst 1622 unter Papst Gregor XV. geschah) dedicirt. Es enthält auch die von Baini, Fétis ꝛc. rühmend hervorgehobene, ganz dramatische, aus 26 Sätzen bestehende „Bekehrung des hl. Paulus" (Dialogo della Conversion di S. Paolo), untermischt mit Soli, Combattimento con l'Instrumenti à 8, Simphonia u. s. w.[1])

[1]) Ich glaube den Hauptinhalt der Vorrede Griffi's wörtlich mittheilen zu sollen: „Dieses Wintertheater behandelt die Evangelien und Geschichten der hl. Schrift und das Lob aller Heiligen, und wurden die Texte von dem Hochwürdigen Herrn Johann Franz Anerio auf meine Bitten hin erst jüngst in Musik gesetzt; unter Euerem Schutze, Ihr glorreichen Kämpfer Christi (Hl. Hieronymus und sel. Philipp Neri) soll es vor die Welt treten. Dir, Hl. Hieronymus, gebührt die Ehre zuerst; denn in Deinem Hause gelangte der sel. Philipp Neri während 33 Jahren zu dem hervorragenden Grade der Heiligkeit. Du aber, sel. Philipp, hast so heroische und einzige Werke vollbracht, daß die Besserung (Reform) der Sitten vieler Gläubiger großentheils durch dich ihren Anfang genommen hat. Ein leichteres und wirksameres Mittel, um die Seelen zur vollkommenen Liebe und Furcht Gottes anzuregen, konnte es nicht geben, als die täglichen familiären und heiligen Erwägungen über die Häßlichkeit der Sünde, die Höllenstrafen, die Schönheit heiliger Seelen, die ewige Glückseligkeit; auf diese Weise wurden die Herzen zur Buße bereitet, zum öfteren Empfange der hl. Sacramente und zur Uebung von Werken der Barmherzigkeit angeleitet. Das ist Dein Werk, sel. Philipp, das Du im Auftrag der göttlichen Majestät vollbrachtest; so wurdest Du der Gründer des Oratoriums. Darauf schufst Du die Congregation des Oratoriums della Vallicella, das jetzt so herrlich blüht und gedeiht, und die Girolimini in Neapel, welche sich von Deinem ersten Hause in Rom, S. Girolamo so benannten. Um jedoch zu Deinem sehn-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

e) Baini führt die Ausgabe der Weihnachtsresponsorien, welche ich unter 1629 erwähnen werde, unter dem Jahre 1619 an. Vielleicht war es die erste Edition; ihren Fundort kenne ich nicht.

1620 erschienen folgende Werke: a) Rime sacre concertate a 2, 3 e 4 voci. Del Reverendo Gio. Franc. Anerio, Romano. Appresso Gio. Batt. Robletti. 1620. In 4°. In Bologna complet. Der Autor widmet die Sammlung unter dem 13. August der Caterina Ginnasi, Nichte des oben S. 56,a erwähnten Cardinals aus Dankbarkeit für die vielen Gunstbezeugungen. b) Joannis Franc. Anerii, Sacerdotis Romani, Musicorum in Ecclesia Deiparæ Virginis ad Montes Concentuum Compositoris. 1, 2, 3 vocibus. Liber Primus. Cum Basso ad Org. Romæ apud Jo. B. Roblettum. 1620 in 4°. Das Werk ist in Bologna complet und nur eine zweite Auflage der Edition von 1609; die Widmung ist vom Autor, der sich als Sacerdos Romanus bezeichnet, an den General der Cölestinercongregation, den Römer Celso Americo, zugleich Abt von S. Eusebio, gerichtet. c) Jo. Francisci Anerii Sacerdotis Romani. In Eccesia Sanctiss. Virginis ad Montes, Cappelle Magistri. Motectorum 1, 2, 3, 4, 5, 6 voc. Una cum Litaniis B. V. 4 voc. Cum Basso ad Org. Liber III. Romæ, apud Jo. Bapt. Roblettum. 1620. In 4°. Dieses Buch (in Bologna complet) ist, auch nach ausdrücklicher Bemerkung des Autors, in der Dedication an Hannibal Ginnasi (wahrscheinlich Neffe des Cardinals Domenico), Erzbischof von Siponto, eine korrigirte Neuauflage von 1613; Anerio bemerkt, „daß er mit vieler Mühe, wenn auch mit weniger glücklichem Erfolge beinahe sein ganzes Leben (totam fere ætatem consumpsi) auf die Musikdisciplin verwendet habe u. s. w." d) Psalmi Vesperarum, qui in totius anni solemnitatibus decantari solent. 3, 4 vocibus Necnon 2 cantica B. V. 4 voc. Cum Basso ad Org. Auctore Jo. Fr. Anerio Romano. In Eccl. Deiparæ Virg. ad Montes Capellæ Mag. Romæ apud Jo. B. Roblettum. 1620. In 4°. In Bologna complet. Ist nicht vom Autor, sondern von Blasius Nicolinus, beider Rechte Doctor, dem Referendar der beiden Signaturen Sr. Heiligkeit Juliano de Ruvere dedicirt. Wie Nicolini zu dieser Sammlung kam, verschweigt er, und nennt den Joh. Frz. Anerio nur einen „sehr berühmten Mann". e) In der „scelta de Salmi à 8" (siehe Eitner, Bibliogr. S. 265), welche Fabio Costantini als 5. Buch in Orvieto 1620 drucken ließ, befindet sich ein 8stimm. Confitebor von Gio. Fr. Anerio.

Sämmtliche Kompositionen Gio. Fr. Anerio's, welche nach dem Jahre 1620 gedruckt wurden, entbehren der persönlichen Widmungen des Autors, und sind entweder Neuauflagen, oder von anderen Persönlichkeiten publicirt; der Schluß, daß Gio. Fr. Anerio nicht lange nach 1620 gestorben ist, dürfte demnach viel Wahrscheinlichkeit für sich haben.

1621 findet sich ein Motett von ihm in Robletti's Sammlung „Lilia campi". Aus der Dedication des Buchdruckers an Cardinal Ludovico Ludovisi ist zu entnehmen, daß nicht nur Giov. Fr. Anerio, sondern auch folgende Komponisten 1621 noch lebten: Paolo Quagliati, Rugg. Giovanelli, Ottavio Catalani (Musico dell' Eccell^mo Prencipe di Sulmona), Greg. Allegri, Franc. Severi, Cesare Zoilo, Stef. Landi, Alessandro Costantini, Vinc. Ugolini, Gironimo Frescobaldi, Paolo Tarditi, Gio. Boschetto Boschetti und Franc. Suriano; Robletti bemerkt nämlich in der Widmung, daß er durch Quagliati ermuthigt, es gewagt habe, die Sammlung von Kompositionen der vorzüglichsten Musiker, welche in Rom leben (qui Romæ degunt) Sr. Eminenz zu Füßen zu legen. (Siehe Eitner, Bibliogr., S. 267 und 376.)

1623 nahm Joh. Donfrid, der Schulrector von Rottenburg am Neckar, 21 Numern von Giov. Fr. Anerio in den 2. Theil

---

lichen Ziele zu gelangen und die Sünder durch sanfte Täuschung zu den hl. Uebungen des Oratoriums anzuziehen, bedienteſt Du Dich der Musik, und ließest gewöhnliche und hl. Gesänge vortragen; so wurde das Volk durch Gesang und Wort zu geistlichem Nutzen herbeigelockt. Manche sind nur der Musik wegen in's Oratorium gekommen; dann wurden sie weicher und empfänglicher für die geistl. Ermahnungen und wendeten sich mit großem Eifer zu Gott. Da ich selbst 45 Jahre lang in den beiden römischen Oratorien Zeuge der großen Erfolge war, welche auch die Musik bewirkte, so habe ich mich mit dem erwähnten Hochw. Komponisten in Verbindung gesetzt, um gegenwärtige Sammlung auch für andere Orte, wo solche Einrichtungen bestehen, zugänglich zu machen."

Rom, 1. Nov. 1619.

Horatio Griffi.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seines Promptuarium Musicum auf; siehe Eitner a. a. O. S. 270, 373 flgde.

1624 steht eine Numer in Coradini's Sammlung; siehe Eitner, S. 272.

1626 dedicirte Antonio Poggioli die unter 1611 erwähnten, von Margarina gesammelten, Litaneien Anerio's unter folgendem Titel: Litaniæ Deiparæ Virginis, Majores de Ea Antiphonæ temporales, et Motecta septem, octonisque vocibus Una cum aliis Sacris Cantionibus varie modulatis nusquam impressis. Auctore Jo. Franc. Anerio, Romano. Romæ apud Paulum Masottum. 1626. Ad Instanza d'Antonio Poggioli, all' insegna del Martello, in 4°. Complet in 9 Heften zu Bologna. Diese 2. Aufl. enthält außer den Litaneien auch noch die marianischen Antiphonen und mehrere Motetten, und ist einem gewissen Francesco Bontempi gewidmet.

1627 finden sich im 3. Theil von Donfrid's Promptuarium 54 Numern von Gio. Fr. Anerio. Kein in dieser Sammlung vertretener Autor kömmt dieser Zahl nahe; ein Beweis der Beliebtheit seiner Werke auch in Deutschland. Auch im Viridarium Musico-Marianum Donfrid's, 4. Theil, ist Anerio mit 3 Numern aufgeführt; siehe Eitner, S. 276, 373 flgde.

1629 publicirte Robletti folgendes Werk: Responsorii della Natività di Nostro Signore Giesu Cristo, Con l'Invitatorio, Salmo Venite exultemus et Te Deum laudamus a 3, 4 e 8 voci. Del Sig. Gio. Fr. Anerio. Di novo corretti e dati in luci con una Messa à 4 et Motettini à 2 del Sig. Abundio Antonelli. Et il Basso per l'Organo. In Roma, Appresso Gio. Batt. Robletti. 1629. Es ist der Congregation Madonna della pietà im römischen Jesuitencollegium dedicirt, und wurde nach Baini 1619 zum erstenmale gedruckt. In meiner Bibliothek fehlte nur Sopran, den ich aus Berlin handschriftlich ergänzte, so daß ich die Partitur vollständig besitze. Das schöne „Te Deum" im IV. Bande der Mus. divina schreibt Proske fälschlich dem Felice Anerio zu; es befindet sich aber gedruckt im vorstehenden Werke von Gio. Franc. Anerio. Die acht Responsorien habe ich wiederholt zur Matutin des Weihnachtsfestes aufgeführt.

1630 besitzt das Archiv der Peterskirche zu Rom eine Ausgabe des herrlichen Requiem, welches Jos. Schrems (nach der Proske'schen Kopie einer Abschrift) im Annus II. der Musica divina als Missa II. edirte; Baini nennt eine (die erste?) Ausgabe von 1620. Der Titel lautet: Missa Pro Defunctis Cum Sequentia et Resp. Libera me Domine 4 vocibus. Auctore Jo. Fr. Anerio Romano. Romæ. Apud Paulum Masottum. 1630. In 4°. Noch zwei weitere Ausgaben sind erschienen und in St. Peter's Archiv vorhanden: Missa (Pro Defunctis) Quaternis Vocibus cum Sequentia, et Responsorio. Auctore Jo. Fr. Anerio, Romano. Noviter impressa per Rev. Franc. Mansuetum. Et diligentia correcta a Petro Paulo Sabbatino cum additione Tractus et Bassi continui commoditate canentium. Romæ, typis Ludov. Grignani. 1649. Ferner: Missa Pro Defunctis Quaternis Vocibus Cum Sequentia et Responsorio. Auctore Jo. Fr. Anerio Romano. Noviter impressa per Joan. Anton. Gherardinum. Et diligenter correcta a Paulo Oliverio Romano. Cum additione Tractus et Bassi continui commoditate canentium. Romæ, Typis Jac. Fei, Andr. fil. 1677.

Hiemit endigen die Notizen, welche ich aus den mir bisher bekannten und zu Gebote stehenden gedruckten Quellen über Giov. Franc. Anerio bringen konnte.

Aus Archiven und Manuscripten führe ich kurz folgende authentische Kompositionen von Giov. Fr. Anerio an:

a) Ein Prachtmanuscript meiner Bibliothek, aus der Hospitalkirche S. Spirito in Sassia zu Rom stammend und im Jahre 1603 kopirt, enthält unter Compositionen von Morales, Palestrina und Frater Paulus Papinus auch ein Salve Regina zu vier Stimmen von Joannes Franc. Anerius Romanus, das im 2. Fascikel des Repertorium musicæ sacræ zugleich mit der 7stimm. Litanei des nämlichen Autors erscheinen wird.

b) Ein anderer Codex (aus und an gleichem Orte), im 17. Jahrh. geschrieben, enthält unter Messen von Palestrina, Arcangelo Crivelli, Camillo Cortellini und Lupachino auf Fol. 21 auch die Missa „Brevis" del Sign. Giov. Franc. Anerio, welche als erster Fascikel des Repertorium musicæ sacræ in moderner Partiturform diesem „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" beigegeben ist. Ich habe sie weder in Druckwerken noch in geschriebenen Codices wieder gefunden, so daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieſer Manuſcriptcodex bisher das einzige Zeugniß für die Autorſchaft des Gio. Franc. Anerio iſt. Aus dem Style derſelben iſt jedoch erſichtlich, daß Gio. Fr. Anerio in der Schule des Contrapunktes gute Erziehung genoſſen hat, wenn er auch in ſeinen dem 17. Jahrh. angehörigen, gedruckten Werken (die Weihnachtsreſponſorien, das Requiem, einige Litaneien und die 8ſtimm. Motetten ausgenommen) dem in geiſtlichen und weltlichen Kreiſen mit Jubel begrüßten und aufgenommenen monodiſchen Styl bedeutende Conceſſionen machte, und zu deſſen Hauptvertretern bei Kirchenkompoſitionen gezählt werden muß.

c) Das Archiv der Oratorianer an der Chiesa nuova zu Rom (Bibl. Vallicelliana) enthält eine 6ſtimm. Meſſe von Jo. Franc. Anerio mit dem Titel „In te Domine speravi" für 2 Sopr., Alt, 2 Ten., Baß, welche ſo vollendet im Paleſtrinaſtyle geſchrieben iſt, daß nur die ausdrückliche Angabe des Namens die Autorſchaft Anerio's aufdrängen kann. Die von Joſ. Haniſch 1835 hergeſtellte Partitur dieſer Meſſe befindet ſich in der Proske'ſchen Bibliothek zu Regensburg.

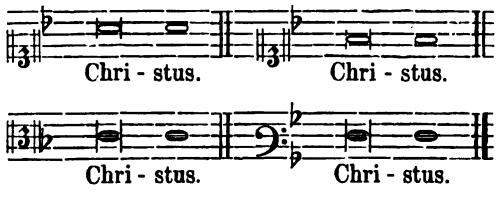
d) Eine ungedruckte „Missa Paulina Burghesia ad canones 5 vocibus" mit dem Titel und Motiv: „Quem dicunt homines", Papſt Paul V. dedicirt von „Jo. Franc. Anerius", iſt aus der Bibliothek des Fortunato Santini von Proske kopirt worden, und bildet die 5. Stimme meiſt aus dem Tenor durch Canon in der Ober- oder Unterquinte, oder Octave. Paul V. ſtarb 1621, Anerio wurde 1616 nach obigen Zeugniſſen (S. 53) Prieſter; die Entſtehungszeit der Meſſe wird wohl in dieſe Periode zu verlegen ſein.

e) Die Bibliothek zu Bologna beſitzt die Einzelſtimmen einer zwölfſtimmigen Meſſe „auctore Rev. Jo. Franc. Anerio Romano", welche als Missa „Constantia" bezeichnet iſt. Eine 12ſtimm. Bearbeitung der Missa Papæ Marcelli ohne Autorangabe wird in der Bibl. Vallicelliana zu Rom aufbewahrt, von der ich Abſchrift beſitze. Mir iſt beim Vergleiche dieſer Bearbeitung mit obiger M. Constantia der Gedanke gekommen, ob Franc. Anerio nicht auch der Autor der erſteren iſt, beſonders da uns geſagt wird, daß bei Anerio's Primiz 8 Chöre mitwirkten. Man braucht dabei nicht an eine 32ſtimm. Meſſe zu denken, ſondern nach der Mode jener Zeit eher an 4 Geſangs- und 8 Inſtrumentalchöre, welche die Sänger mit je vier Orgeln und vier Inſtrumentalchören unterſtützten, ohne ſelbſtſtändige Parte zu vertreten.

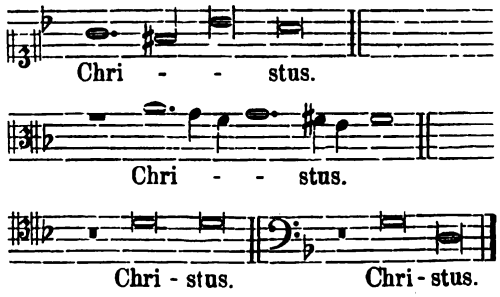
f) Die ſogen. collectio minor und major der Biblioteca Altaempsiana des Collegium Romanum, an dem Franc. Anerio, wie wir geſehen haben, Muſikdirektor war, enthält von ihm eine Canzona[1]) für Violino, Tromba, Cornetto e Liuto, ein 8ſtimm. Alma Redemtoris Mater, ein 8ſtimm. Confitebor „comitantibus variis Instrumentis", Motett Fit porta Christi 5 voc., Lætentur cœli 8 voc., Rorate cœli, 8 voc., Te matrem Dei, 8 voc., welche Proske in Partitur gebracht hat.

g) In Baini's Nachlaß, d. h. dem kleinen Reſt davon, welcher in der Bibl. Casanatense zu Rom (S. Maria sopra Minerva) aufbewahrt wird, finden ſich zwei in neueren Sammlungen theils mit Paleſtrina, theils mit Auct. incertus bezeichnete Kompoſitionen des Christus factus est, welche Baini als Werk des Franc. Anerio bezeichnet; ich gebe hier die Anfänge, und behalte mir die Publication der wunderſchönen Sätze für das Repertor. mus. sacræ vor.

I. Für Feria V., VI. et Sabbato sancto.



II. Für Feria V. et VI.



[1]) Zu 1610 (ſiehe oben S. 53) trage ich folgendes Werk nach, welches Alph. Goovaerts in der histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas (Anvers, Pierre Kockx, 1880, S. 58, Anm.) ohne Angabe des Fundortes mittheilt: „Canzoni a 4 voci di Francesco Anerio. Francofurti ad Mœnum, apud Petrum Bellerum, 1610 in 4°." Es liegt die Vermuthung nahe, daß obige Canzona aus dieſem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Eine Zusammenstellung der aus dem bibliographischen Material und aus Bibliotheken bis jetzt nachweisbaren Werke von Giov. Franc. Anerio ergibt also einen reichen Schatz von Kirchenkompositionen in zweierlei Stylarten, im „Palestrinastyl" und in der damals am Anfange stehenden und in der Entwicklung zum Drama, zur Oper und zur theatralischen Kirchenmusik sich befindenden monodischen und concertirenden Kompositionsgattung.

Was man über letztere dachte, ist nach 250 Jahren noch lehrreich und nutzbringend zu lesen, und soll zum Schluße hier Platz finden. Der Jesuit Jeremias Drexel schreibt in seiner zu Antwerpen 1636 gedruckten Rhetorica cœlestis, lib. I., cap. 5, § 4, pag. 66 (siehe Baini, mem. stor. crit. Vol. I. S. 87) von der Kirchenmusik jener Zeit: „Mit euerer Erlaubniß, ihr Musiker, bemerke ich, daß gegenwärtig in den Kirchen eine Gesangsgattung herrscht, welche wohl neu und kurz, aber zugleich exorbitant, tänzelnd und wenig erbaulich für die Kirche, weil passender für Theater und Tanzunterhaltungen ist. Man sucht die Kunstfertigkeit, aber verliert dabei die altbewährte Weise, betend zu singen. Was ist denn diese Neuerung, diese stampfende Art zu singen anders als eine Comödie, bei welcher die Sänger als Acteure auftreten? Jetzt tritt Einer vor, bald gesellt sich ein Zweiter dazu, dann kommen Alle und reden musikalisch miteinander; endlich triumphirt wieder Einer allein, und die Andern folgen ihm nach. Diese süßliche (musteus = mostreich) Singart bringt uns unter dem Vorwande seltener Kunstfertigkeit die Komödien in die Gotteshäuser. Ist denn alles Neue so schön und ehrbar, daß es Allen und überall gefallen muß! Im verflossenen Jahrhundert waren ausgezeichnete Musiker, und diese haben wahrlich, nach euerem eigenen Zeugniß, anders und (sagen wir's nur) andächtiger gesungen. Aber euer Widerwillen gegen die Kompositionen derselben hat deren Werke bereits begraben. Ich beschwöre euch, laßt doch wenigstens etwas vom früheren kirchlichen Geiste (priscæ religiositatis) in der hl. Musik wieder aufleben. Es ist ein großer Unterschied, ob ihr weltliche oder christlich heilige Gesänge ausführt! Die kirchliche Musik sei so gestaltet, daß sie das Gebet nicht störe, sondern es anrege, ja entzünde!"

Damit aber der große Hofprediger des großen bayerischen Churfürsten Maximilian I., der in Augsburg geborne Jesuit und Ascet, nicht allein das ganze Odium der obigen strengen Kritik über den neuen Styl des 17. Jahrhunderts tragen muß, füge ich auch das Urtheil eines Erzhumanisten und glühenden Freundes für das klassische Alterthum, des florentinischen Patriziers Giov. Batt. Doni bei, welcher über den gleichen Gegenstand Folgendes schreibt (De præstantia mus. vet. Lib. 3. pag. 152, 153): „Hörst du denn nicht, ja siehst sogar, wie unsere geckenhaften und eitlen (formosuli ac venustuli) künstlichen Soprane (eunuchi nostri) durch klingelnde Vibrationen, weichliche, honigsüße und schwelgende Melodiebildung sündigen (luxuriantur)? Während nämlich unsere Sänger den rauhen, trockenen und strengen Ton zu vermeiden suchen, verweichlichen sie ihn so, daß er gleichsam stückchenweise zersägt und unerträglich wird... Derlei Spielerei könnte man vielleicht hinnehmen, wenn es sich um bloße Kurzweil handelte, nie aber bei ernsten Worten; wenn um leichtfertige Gedichte, nie aber bei den heiligsten Texten; wenn auf der Bühne, nie aber in den Gotteshäusern; wenn bei Gelagen, nie aber bei flehentlichen Gebeten. Daß diese Uebelstände bei Wiedergabe heiliger und frommer Worte geduldet werden, gereicht unserem Jahrhundert (ich rede, wie ich denke, nicht ohne Eckel) zu großer Unehre."

Dieses Urtheil Doni's fällt ebenfalls in die Zeit von 1630. Wenn es sich mehr auf die Manieren der Sänger als auf die Kompositionen zu beziehen scheint, so muß wohl erwogen werden, daß die Komponisten schrieben, wie die Sänger es wünschten, und daß einer dem andern in Neuheit und Gefallsucht, Effecthascherei und Berühmtheit zuvorzukommen strebte.

Uebrigens muß bei denjenigen Kompositionen des Giov. Franc. Anerio, welche das Princip der Monodie an der Stirne tragen,

Werke stammt, dasselbe also nur Instrumentalmusik enthält. Zu 1599 bemerke ich nachträglich, daß Gio. Franc. Anerio in einem Sammelwerk des Oratorianers P. Giovenale Ancina, dessen Heiligsprechung im Gange ist, „Tempio armonico della Beatiss. Vergine „mit mehreren Numern vertreten ist. Das Werk selbst und P. Giovenale Ancina als Musiker geben Stoff genug für eine eigene Studie und Abhandlung.

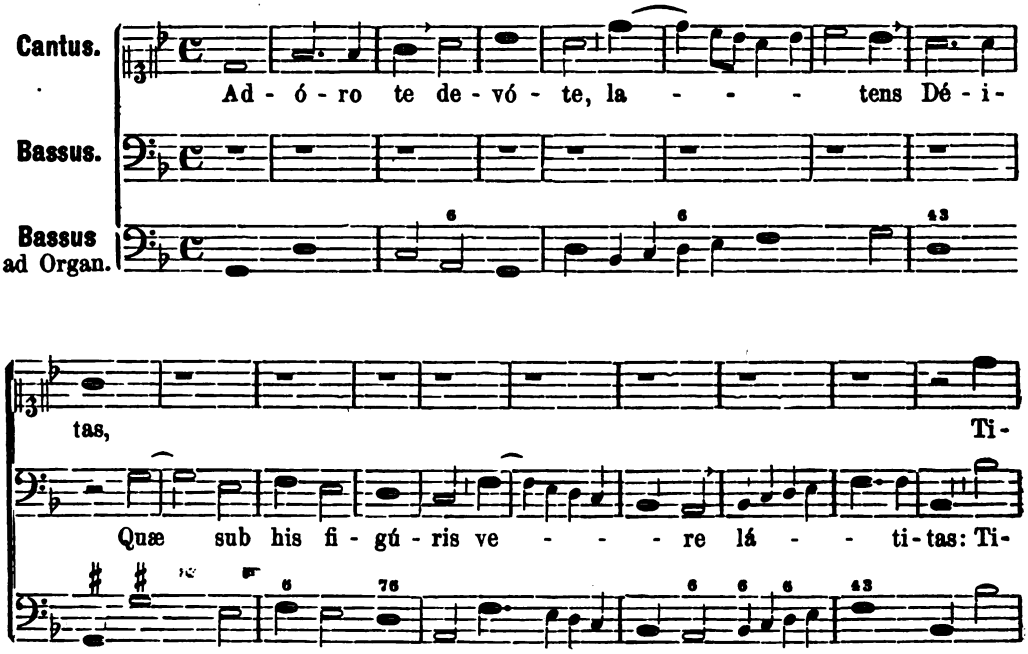
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ausdrücklich bemerkt werden, daß die Melodiebildung eine durchweg edle, ja andächtige und kirchliche ist (vergl. die erste Musikbeilage, „Adoro te devote" u. ähnl.), und nur in rhythmischer Beziehung jene Unruhe und Zerrissenheit, jenes Hasten und Kämpfen übel vermerkt werden muß, das Doni treffend mit dem Ausdrucke „stückchenweise zersägen" charakterisirt.

Für die Biographie des Giov. Franc. Anerio, welche sich vielleicht durch glückliche Zufälle noch weiter aufklären wird als durch vorstehende bibliographische Nachweise möglich wurde, ist noch zu bemerken, daß Anerio nicht (wie die Musiklexica nach Baini berichten) zuerst in Polen, Verona und im Colleg. Rom., sowie bei S. Maria dei Monti und schließlich bei S. Giov. im Lateran war. Die Notiz Baini's nämlich, daß Anerio von 1600—1603 als Nachfolger von Franc. Soriano in S. Giovanni im Lateran den Kapellmeisterposten bekleidete, wird wenigstens durch die noch vorhandenen Censualbücher, welche ich im März 1885 einzusehen Gelegenheit hatte, nicht bestätiget. Es müßte auch befremden, ja scheint undenkbar, daß der Kapellmeister vom Lateran nach acht Jahren zum Musikpräfecten des röm. Collegiums und später der kleineren Kirche S. Maria de Monti degradirt worden wäre, wo er nach Ausweis seiner Werke von 1613 bis 1621 fungirte.

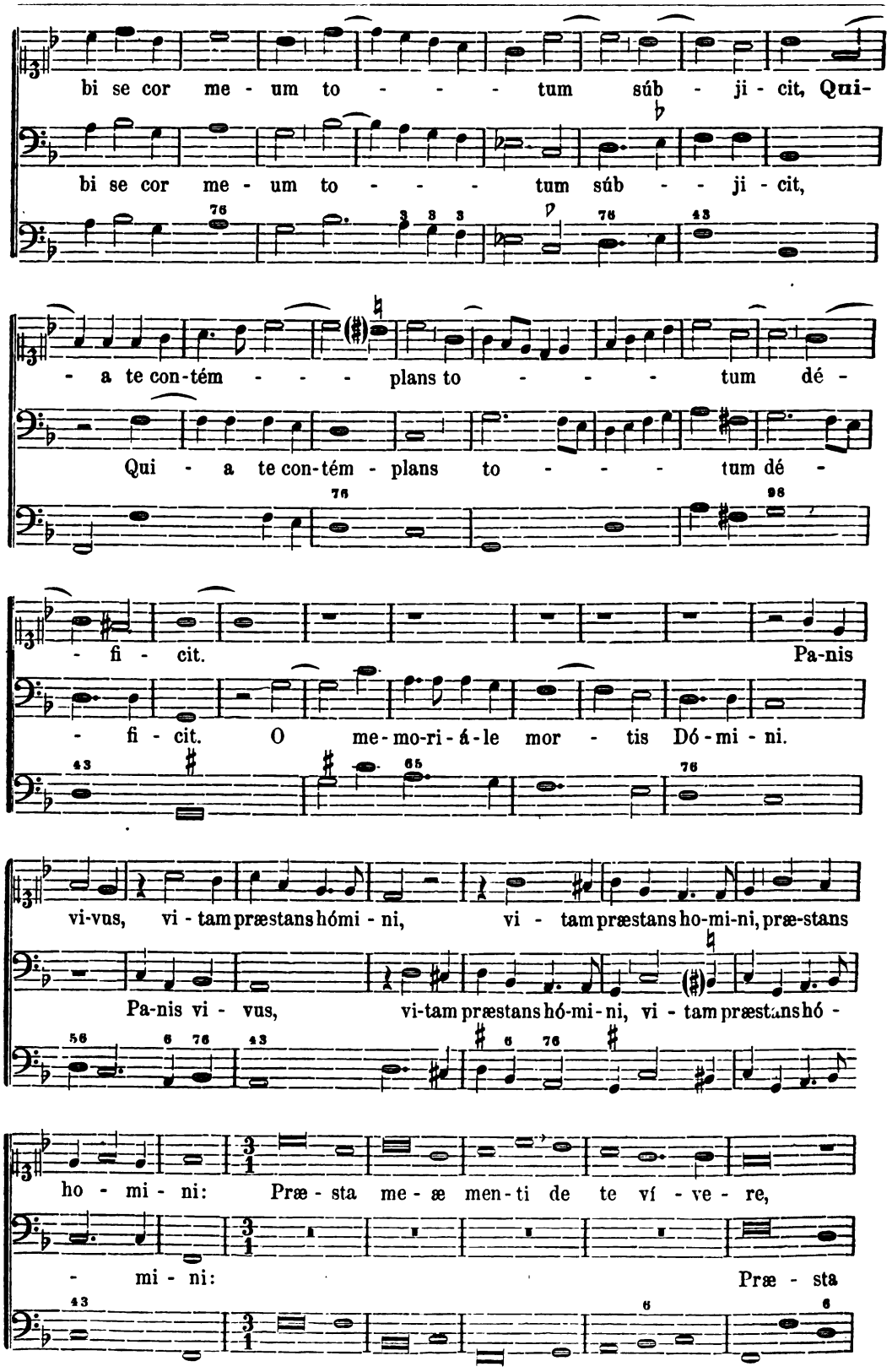
1. Musikbeilage.

Aus: Sacrarum Cantionum. Liber V. Romæ. 1615.*)

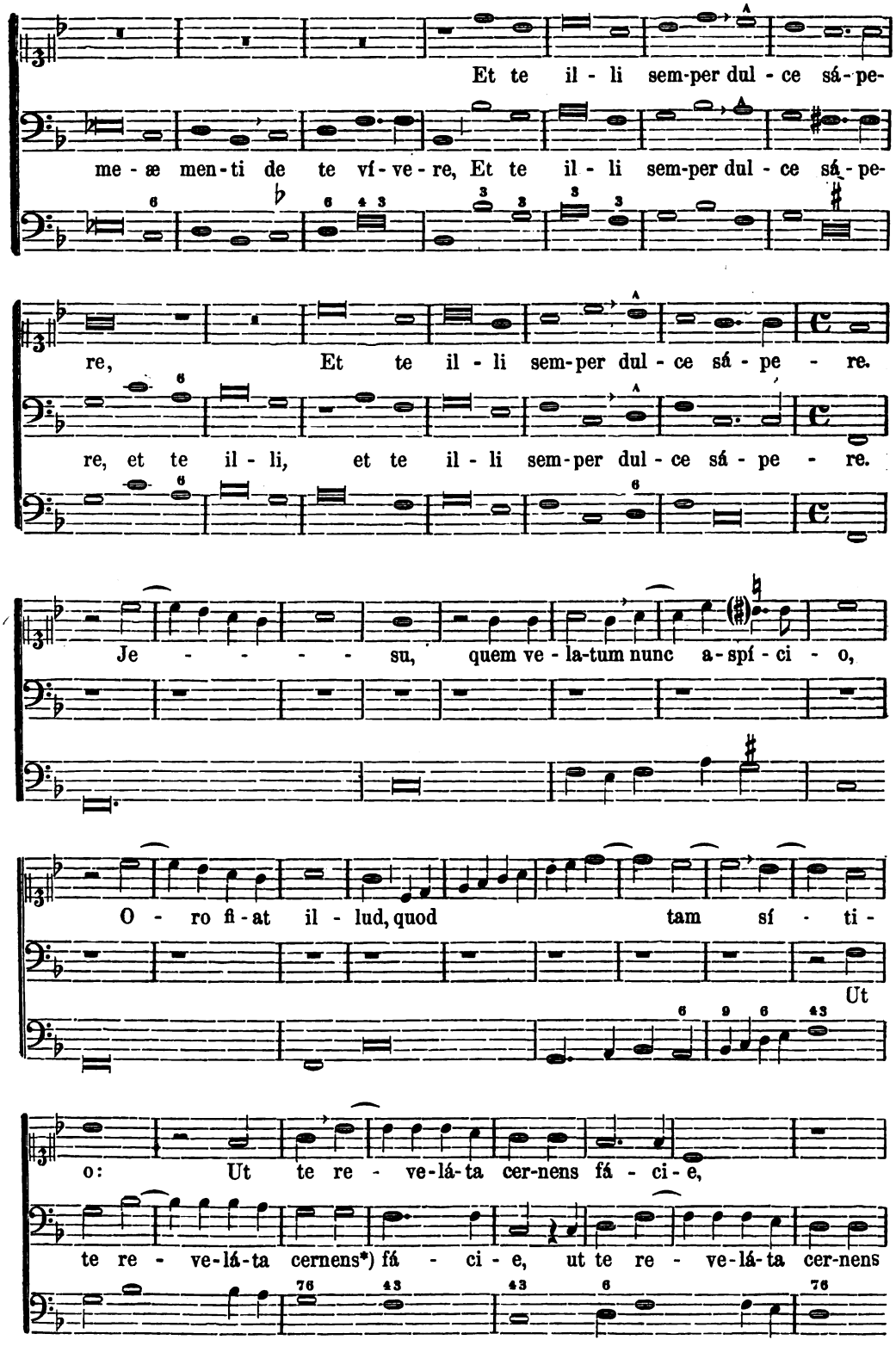


*) Die Orgelstimme gebe ich genau nach dem Original, wo nach vier, sechs oder acht Semibreven der „Taktstrich" angebracht ist. In den zwei ohne Taktstriche gedruckten Singstimmen wurde hier nach einer Semibrevis abgetheilt, und das Athmen und Absetzen durch ɪ und + angezeigt. Anerio komponirte nur die erste, fünfte und siebente Strophe dieses Hymnus des hl. Thomas von Aquin. Eine kleine Aus- und Umarbeitung dieser würdig einfachen Komposition wird besonders auf die Orgelbegleitung Rücksicht nehmen müssen, um dem Singbaß mehr Selbstständigkeit zu verschaffen. Auch wird die Bemerkung nicht überflüßig sein, daß bei jeder Cadenz Terz und Sext der Orgelstimme, z. B. 3. Takt bei devóte, 8. Takt bei Déitas, 12. Takt bei figúris und ähnl. groß sein müssen, also fis, h etc. zu spielen ist. Ich denke bei dieser Neubearbeitung an die Principien und das musterhafte Vorgehen von Rob. Franz gegenüber einzelnen Kompositionen von Astorga, Bach, Händel u. s. w.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

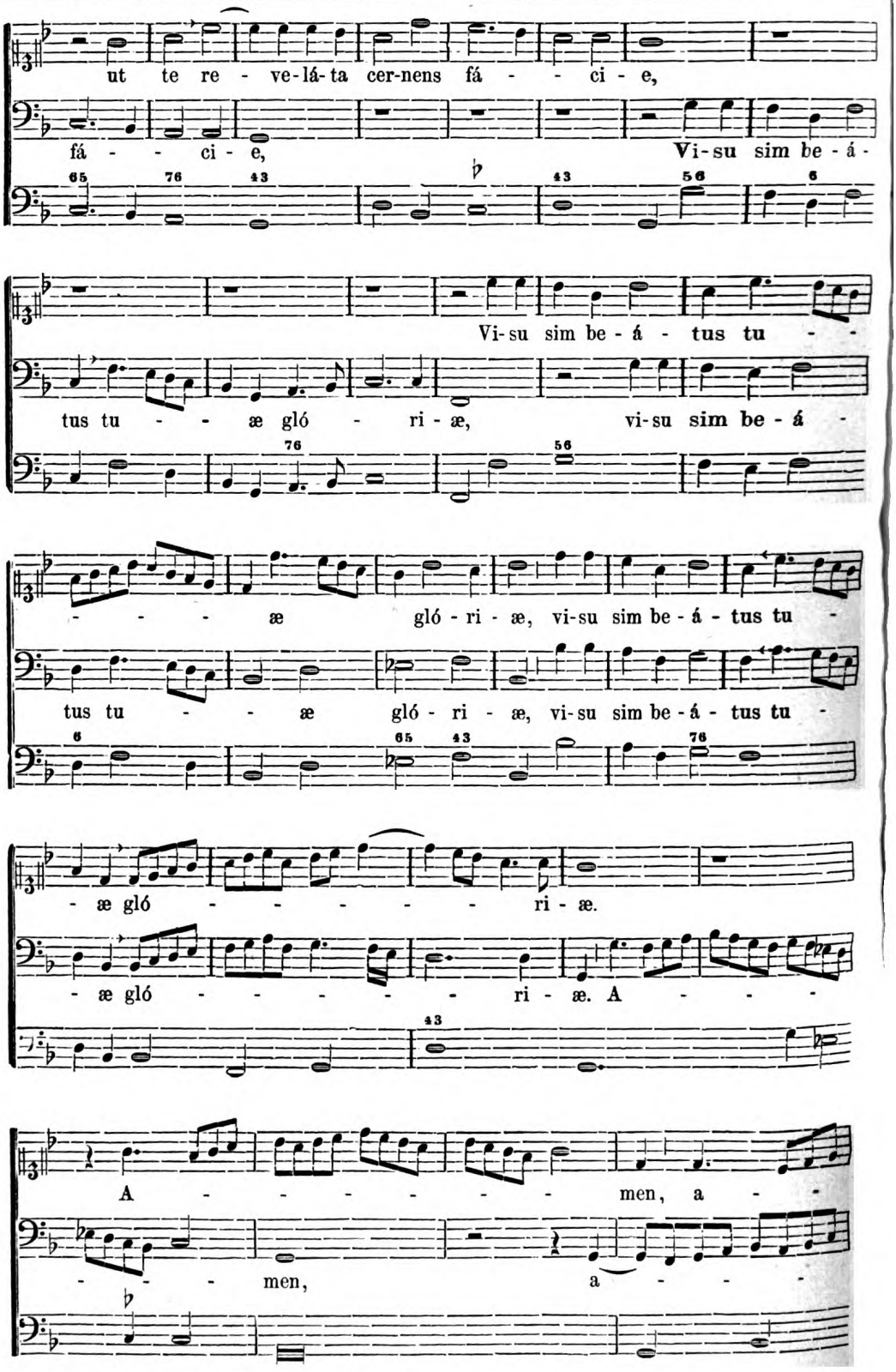


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

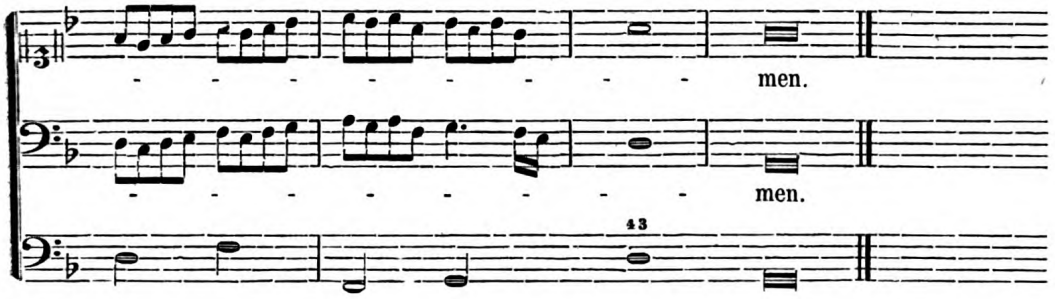


*) Im Originale heißt es in der Baßstimme: tandem.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



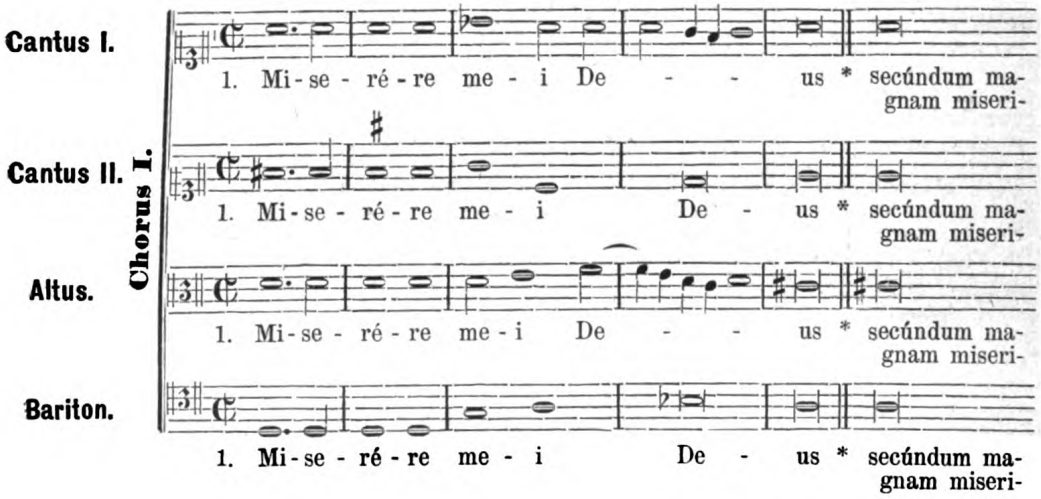
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



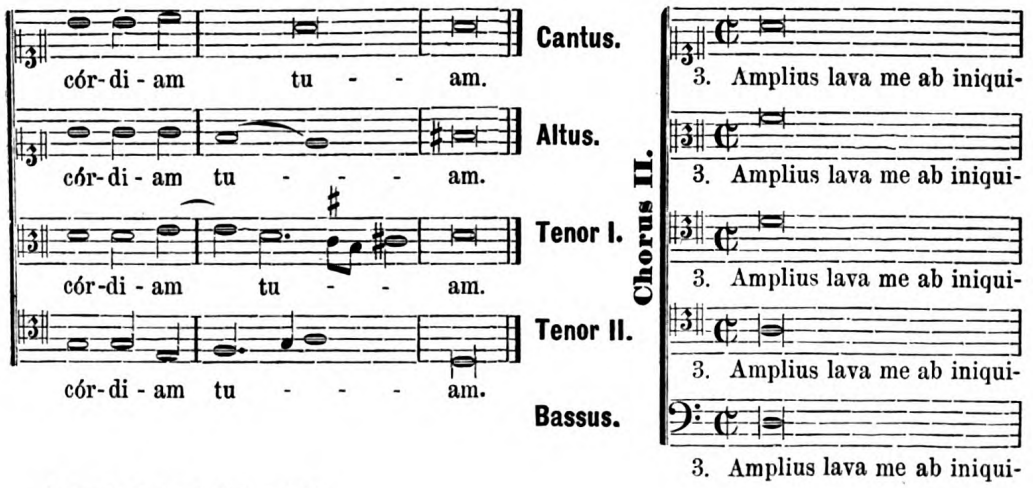
2. Musikbeilage.

Aus Codex 205 und 206 des Archives der Sixtinischen Kapelle.

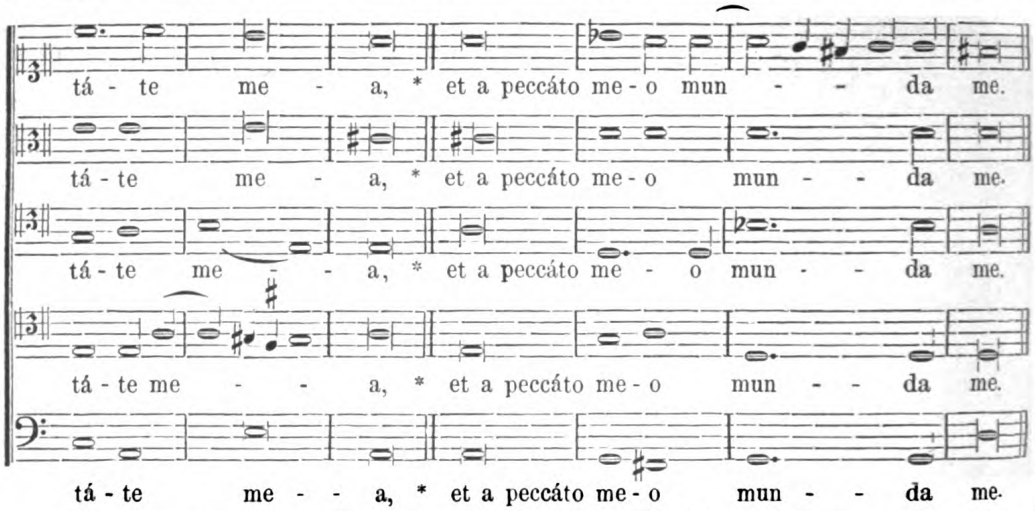
Fol. 18. **Francesco Anerio.**

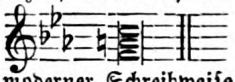


Fol. 22. **Francesco Anerio.**



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Anmerkung. Obige Verse stehen im Original ohne Taktstriche; nur letztere wurden beigefügt, sonst ist Nichts geändert. Wie bei dem „Miserere" Greg. Allegri's und ähnlichen des sixtinischen Archives dienten diese Falsibordoni nur als „Lattengerüste", an welche die Virtuosen (besonders des I. Chores) ihre Fioriturен, Tonkränze, Stimmflitter und Bravourcadenzen zu hängen pflegten; das nannte man dann „Tradition". Wir nüchterne Deutsche wollen uns mit dem würdig schönen und klassisch einfachen Original begnügen. Der zugemessene Raum gestattete nicht, sämmtliche Verse zu unterlegen; aber auf hinreichendes Verlangen ist der Unterzeichnete bereit, die beiden obigen Verse mit eingetheiltem Texte versehen, in der Transposition  u. s. w. für die neun Einzelstimmen zum Besten der Kirchenmusikschule in moderner Schreibweise lithographiren zu lassen. Der 2., 4., 6. Vers u. s. w. werden auf Einem Tone feierlich ernst recitirt.

Regensburg. Fr. X. Haberl.

Johann Beerens,

Weiland Hochfürstl. Sächsisch-Wei | senfelsischen Concert-Meisters und | Cammer-Musici, |

MUSICALIsche | Discurse | u. s. w.

(Fortsetzung aus Cäcilienkalender 1885.)

Cap. XIX.

Von Teutschen, Welschen, Frantzösischen Sängern und Instrumentisten.

Die gantze Welt steht allgemach in der unbeweglichen opinion, es gäbe keine bessere Sänger als in Italien, und keine bessere Instrumentisten als in Frankreich. Was aber Trompetten, Posaunen, Zincken, Cornett muto, item Flöten und dergleichen anbelangte, könte Teutschland pari passu mit in die Zahl gerechnet werden. Was das erste anbelangt, muß man wissen, daß kein Volck unter der Sonnen von Natur der music mehr ergeben, als eben die Italiener, seynd also musici naturales. Ist aber unstreitig, daß, wann der usus bey uns dergestalten, wie in Italien im schwang gienge, wir weit devoter, als die Italiener modulirten. Dann ihre manieren, nemlich der Welschen, seyn der Freyheit dergestalten zugethan, daß sie unter zwantzig Tacten kaum einen halben ohne colloriren oder trillo aushalten. Zu dem seynd sie von natur disposter zum singen als die Teutsche, weil ihre Sprache voller vocalen, hingegen die unsere voller consonanten ist, die nicht *wol* können ausgesprochen werden... Nur dieses ist den Italienern favorabel, weil sie in Teutschland fremd, und dem alten Sprichwort gemäß, asinus peregrinus, höher aestimirt wird, als equus domesticus. Ich will aber hiedurch niemanden zu viel, niemanden zu wenig thun, und lasse, was die hohen Stimmen anbelangt, cum a potiori denominatio fiat, gerne ihren Ehren-Rang. Den Tenor aber und Bass anbetreffend,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seynd sie darinnen sehr schlechte Potentaten, werde auch allezeit dieser Meinung seyn, daß ich lieber von Teutschen will ein miserere, als von Italienern singen hören, weil sie sich unmöglich enthalten können, unmässiger Freiheit zu gebrauchen, und eine passage hinauf, die andere hinunter zu machen, ob es gleich heist: cor contritum & humiliatum &c. Summa es seynd viel Welsche, welche besser singen als Teutsche, und seynd auch viel Teutsche, welche besser singen als Welsche, haben also die Italiener nur so weit die Ehr, sofern sie von Natur zur music geneigter und dahero inventiöser, als die Teutschen seynd.

Die Instrumentalisten aber, sowohl der Frantzosen als Italiener, (Mann vor Mann betrachtet) müssen vor denen Teutschen die Seegel streichen lassen. In blasenden Instrumenten legen sie sich selbsten gern auf elffe, und was das fundament der composition anbelanget, haben die Teutsche, absonderlich was den vollständigen Satz, und die Reinlichkeit desselben betrifft, allezeit den Vorreihen geführt. Ihrer theils Arien und theatralischen Compositionen seynd wohl zu hören; was aber die Kirchen-Music anbelangt, haben sie dieselbe dergestalten verputzelt, daß, wie dem geneigten Leser aus denen Advisen wird bekant seyn, der vorige Papst,*) dem gehupli gehopli zu steuren, und daß sie es nicht so gar bundscheckicht machen sollen, ein öffentliches patent an alle Kirch-Thüren der Stadt Rom und anderswo, hat anschlagen lassen. Denn ihre music geht insgemein zum Tantz, und componiren selten ein Stück, darinnen nicht etlicher massen eine Anzeigung eines Saltarello ist. Der eintzige Barthali hat eine ungemeine gravität in seiner Arbeit, deme es Berande in Dreßden, was pompose musiken antrifft, in diesem Stücke ziemlich nachgethan, scheinet also, daß die Italiener erst in Teutschland recht vollkommen werden, und eben dieses heraussen finden, was wir Teutsche bey ihnen suchen. Occasione dessen muß ich auch etwas von einem Polacken melden, welchen in Leipzig auf dem Pauliner-Collegio dergestalten geschwind auf seiner violin hin und wieder, auf und nieder, oben und unten, solvirt und gebunden, habe herumfahren, hupffen und springen sehen, daß ich immer gedacht habe, der Kerl würde mit samt der Fiddel zum Fenster naus fahren. Der Teutsche, so mit ihm geigte, wollte diesem nichts nachgeben, fuhre der Polack mit einem musicalischen Schwermer voran, so wischte dieser mit einem halbpfündigen Raquetlein hinten nach, da hörte man dann ein gefidel gefadel, quidel quadel, ropeldi popeldi, rumpidi pumpidi, daß einer nicht gewust hat, sey es gehauen oder gestochen, genähet oder geklöppelt, Kraut oder Rüben, Most oder Milch, kurtz, sie bewegten sich in diesem Kramantzen dergestalten mit dem Kopffe, daß dem einem die Peruque auf halbweg zwölffe hinüber stunde, und er nur mit einem Auge die Parthie sehen konte. Da bin ich erst erschrocken, wie ich ihre Gesichter angesehen habe. Denn sie bissen beyde Lippen in einander, wie das Creutz in einer Coburgischen Butter-Bretzel, und sahen mit den Augen so starr, wie die Häfftel-Macher, und wo dem Polacken das Fröschlein nicht aus dem Fiddel-Bogen gesprungen wäre, so glaube ich, er hätte noch nicht aufgehört, so erschröcklich war der Kerl auf seine Fiddel erbost. Endlich hatten alle beyde nichts davon, als daß sie sich mit ihren Schnupff-Tüchern den Schweiß von der Stirne wischen, und eine halbe viertel Stund ausschnaufen musten.

Die Frantzösische Musik, gleichwie sie einer sonderlichen Art, also brauchet sie auch sonderliche Liebhaber. Ihre Suiten klingen brav bey der Taffel, und darff sich derjenige, der sie streicht, den Ofen zum schrepffen nicht heitzen lassen. So kommen auch ihre gedämpfte Schallmeyen, samt dem neuerfundenen Fagott nicht übel, und wer ein Liebhaber davon ist, kan jetzt auf vielen teutschen Höfen grosse satisfaction von dergleichen compositionen und instrumenten geniessen. Was aber in specie die violin anlanget, habe ich biß dato noch keinen Frantzosen gesehen, der ein Biberisches solo gespielt hätte. Ihre Sänger seynd ingleichem von keiner grossen consequenz, bestehet also ihr größter Ruhm in denen Brandels.

Cap. XX.

Vom Streit, welcher über præsto und allegro entstanden.

HIer erinnere ich mich eintziger Begebenheit, so über dem præsto und allegro entstanden. Dann als an einem gewissen Ort eintzige solennien einfielen, und man etliche musicalische Stücke probirte, wurde unter andern eine Sonata a doi, mit einem Fagot und einer Violin gemacht. Beyde konten sich nicht um das Wort præsto und allegro vergleichen, einer meint, es wäre eins so viel als das andere, der andere sagte, quod non, währte endlich das præsto und allegro so lange, biß der Fagottist seinen musicalischen Schlagbaum ergriffe, und dem Violinisten damit allegro an Kopff schmisse, dieser wehrte sich præsto mit seiner duodez Baßgeigen, biß

*) Es wird wohl Innocenz XII. gemeint sein (1691—1700), da Beerens sein Buch 1719 unter Papst Clemens XI. (1700—1721) edirte. Die Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ihrer etliche præstissimo zu Hülffe kamen, den præsto und allegro wieder verglichen, und die gantze Sache piano hielten.

Es haben aber præsto und allegro eine contradistinguirte quantitatem intrinsecam, welche man mehr weisen, als beschreiben kan.

Cap. XXI.

Von etlichen berühmten Virtuosis in der Music.

WAnn ich zuweilen, theils mich zu divertiren, theils in anderen Angelegenheiten in der Welt herum terminire, weiß ich nicht, wie mich das absonderliche Glück trifft, mit allerhand Leuten vergesellschaftet zu werden, die, wann ich sie um ihre profession frage, sich gemeiniglich vor musici ausgeben. Seynd aber, so viel ich deren vor mir gehabt, und auf den Zahn gefühlet habe, recht ertzliederliche Schlingels gewesen, die sich mit höchstem Unrecht dieser stattlichen Kunst lästerlich gerühmet, und also einen so herrlichen Titul unverantwortlicher Weise zum Deckel ihrer Stümperey, mißbraucht haben.

Dann im Fall ich sie examinirt, was sie vor Künstler im Lande hätten, welche sie vor die beste hielten, was dieser vor ein Sänger, jener vor ein Instrumentist sey, wer die beste oder die schlimste music hielte, welcher Hoff den andern im Flor dieser Kunst übertreffe, und dergleichen, so vergassen sie der gerühmtesten Meister, wusten nichts vom Perande und andern. Wann ich fragte, haben sie nichts vom Barthali gehört, so sagten sie, nein, wir wissen nicht, wo selbige Landschafft liegt. Fiengen darauf an nicht allein die berühmtesten autores zu verachten, sondern etliche Stadt-Pfeiffers-Gesellen über den Hesperum zu erheben. Da muste Alexander Knollfinck der beste violinist unter der Sonnen, und Kilian Brustfleck der stattlichste fagottiste seyn. Der Weber zu Orlaminda sänge den besten Tenor im Lande, und der einaugichte Schlössers-Geselle den herrlichsten Baß. Der Stadt-Pfeiffer zu N. machte die vortrefflichsten Sachen, hätte neulich ein Stück componirt, daß alle Leute in der Kirche darüber weinen müssen. Sie lobten die Teutsche und keine Lateinische Stücke, was ihnen diese nütze wären? Der hunderste verstünde nicht, was quibus quabus, duobus duabus, unctis & punctis, glaucus & raucus wäre. (Aber hierinnen antworteten sie nicht ad rhombum, denn ich fragte von der Kunst, und nicht von der daraus fliessenden Andacht.) Sie meinten ferner, was das viele lauffen in denen Gesängen nütze wäre, sie machtens fein einfältig, mit viertel Schlägen hübsch andächtig, wie die Capuciner sängen, hielten nicht viel auf die Colloraturen, item, ihr Schulmeister hätte mehr Mittel, als drey Capellmeister vom engern Ausschuß. Er fragte nicht viel um die Cammer-Musicos, wann er nur in der Küche einen Haasen am Spiese stecken hätte, den äsfe er mit Gukummern und sähe dann mit schmutzigem Maule zum Fenster, oder wie es Philipp von Zesen gegeben, zum Tag-Leuchter hinaus. Sie kriegten mehr auf einer Hochzeit, als mancher Künstler von der herrlichsten Sonaten, mit welcher er sich so fleissig bey der Fürstlichen Taffel hören lässet, daß ihm der Fiddel-Bogen aus der Hand fallen möchte. Um die operen geheieten sie sich gar nichts. Ihr Meister Sänger der alte Färber, hätte eine schöne Comœdi von 4. Personen ausgedacht, die hätten des Weißgerbers Michels seine 2. Söhne, und des Toffel Buttingers, Zimmermanns unterm Berg, sein Hausel, item Ritzmichels am Buchberg sein Bärthel gesungen, wie die Nachtigallen (die dem Bauern die Schafe wegtragen). Dabey hätte der Geiger Sixtel so fein dazu gefiedelt, daß einem nur das Hertz im Leibe gelacht hätte. Summa, es ist mir verdrießlich, mit dergleichen Lumpereyen die Zeit zu verderben. Der verständige Leser wird sich aus diesen kleinen Thaten vor sich selbst einen grossen Cörper præfiguriren können, wann er weiß, was vor ein Trieb-Sand in dergleichen Gesellen judicio liege, und daß niemand höher fliegen kann, als ihm seine von der Geburt angeerbte Flügel verstatten wollen. Adeoque ad alia.

Cap. XXII.

Was von des seel. Hammerschmieds seiner Arbeit zu halten?

DEn Schein einer selbst eigenen Großachtung zu fliehen, protestire ich hier in antecessum, daß mich die liederlichen Kützeleyen der philautie noch nie dergestalten eingenommen, daß ich mich vor Hochmuth nicht selbst kennte, oder mein Unvermögen mir nicht zum Spiegel dienen liesse, in welchem sich tausend Flecken einer grossen Unvollkommenheit præsentiren. Ja, so feind bin ich diesem Haubt-Laster, daß es mir ein Greuel ist mit einbildischen Stroh-Köpffen viel umzugehen, oder dieselbe durch meine conversation in ihrem verdammlichen Laster, gleich einem Blinden, herum tappen sehen. Gestehe auch gerne, daß, unerachtet ich so wol als du, ein animal sociabile bin, und keine ehrliche compagnie ausschlage, so fliehe ich doch, quantum possum valeoque, solche hochmüthige thrasones. Dann es eckelt mir in allen ihren minen, posituren, Wendungen, Bückungen, Fußkratzen, Achselein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ziehen, ja ſo gar iſt es mir verdrüßlich, wann ſie die langweilige Leffzen halbliſpelnd aufſchlieſſen, und einen ſo angenehmen discurs daher formiren, daß, wann ſie vier Stunden geredet haben, man nicht weiß, ſei es gehauen oder geſtochen. Können ſich über dieſes, im Fall man nur einen andern (dem GOTT der Geber aller guten Gaben auch ſein Pfund zugewogen und gnädiglich verliehen) etwan rühmet und herausſtreichet, dergeſtalten heimlich im Hertzen erboſen und erzürnen, daß es kein Wunder, Lung und Leber, ſamt allem Eingeweide würde ihnen ſchimlicht und anbrüchig.

Dergleichen Leute nun haben ſich vor allen Dingen mit einem andächtigen Gebet fleiſſig vorzuſehen, und allezeit zu gedencken, ja zu glauben, daß alle menſchliche Kunſt, Weißheit und Wiſſenſchaft, Stück und Flickwerck ſey. Secundo, daß über dem Waſſer auch Leute wohnen, die den Kopff zwiſchen den Ohren tragen. Tertio: Daß niemand Magens genug habe, die Kunſt alleine zu freſſen. Quarto: Daß die Hoffart den Lucifer aus dem Himmel gebracht. Quinto: Daß die philavtie alle theologiſche Tugenden verdunckle. Sexto, daß diejenige, die auf ſich ſelbſt viel halten, vor ungeſunde Köpffe, vulgo vor Narren, gehalten werden. Septimo: Daß ein Menſch von dieſem Laſter geplagt, ſich meiſtentheils durch innerlichen Hertzens Gram tödte, ſterbe, und umbringe. Octavo, daß es ein ſolches Laſter, welches uns von dem Himmel und ewigen Leben ausſchlieſſet. Dieſe Octav ſollen dergleichen elende Menſchen fleiſſig erwegen, und ſich dannenhero auch nicht gelüſten laſſen, ohne Erwegung eintziges Umſtandes von jeden und allen ins Gelag hinein zu judiciren, und alſo zu definiren, gleich als läge an dieſem sentenz die Wahrheit mit Ketten gebunden, und andere ſtracks glauben müſten, was wir wolten. Solche temeraria judicia ſeynd in der Welt, abſonderlich unter denen musicis keine Fremdlinge, und wolte GOTT, man hörte zu ſeinem eigenen Verdruß unterweilen nicht ſo viel, welche blaues, und weiſſes, und ſchwartzes, und grünes, und rothes, und gelbes unter einander mengen, und zuletzt ſelbſt nicht wiſſen, was ſie geſagt haben.

Hat aber jemahls ein componist über ſich und ſeine Arbeit, ſo wol im Leben als auch im Tode, müſſen judiciren laſſen, ſo iſt es gewiß der ſeelige Hammerſchmid, welcher in der Stadt Zittau die Organiſten-Charge ehedeſſen bekleidet. Und könte ſich hierüber niemand beſchweren (indem ein jeder Macht hat, vom andern zu halten, was er will) wann es nur nicht in pessima significatione geſchähe. Dann da hört man ihrer viel, welche den ehrlichen Mann ſo in die Pfanne hauen, daß man auch endlich gar ein Sprichwort daraus gemacht und die nichtigen Stücke, eine Hammerſchmiediſche composition nennet. Ja ihrer etliche lachen ſo gar über den bloſſen Nahmen Hammerſchmid, heiſſen ihn einen Battaglien-Steller, und dergleichen, welches unter denen musicis mehr bekandt iſt, als ichs hier mit der Feder entwerfen kan.

Ob nun wol dieſer Leute Untugend ſehr groß iſt, welche de mortuis & absentibus übel reden, ſo iſt doch ihre Sünde noch gröſſer, wann ſie ihren Neben-Chriſten darum auslachen, weil ihme GOtt nicht ſo viel gegeben, als ſie nach ihrer Einbildung, (ſie betrachteten aber ſelten, woher) beſitzen. Und hierinnen thun ſie nicht allein unchriſtlich, ſondern auch närriſch. Dann, audi Domine Francisce! Wann alle andere mehr könten als du, wer wäreſt du? Was hätteſt du? Wo wohnteſt du? Wo äſſeſt du? Womit erhieltеſt du dich? Womit kleideſt du dich? Wer æstimirte dich? Wer ſchickte nach dir? Wer machte reverenz vor dir? Wo ſtünde dein Haus? Wo dein Hof? Wo läge dein Hopffen-Berg? Dein Acker? Deine Wieſe? Dein Weinberg? Sage mir, du alberer Fidel-Bogen, wo wäre alle deine Glückſeligkeit? Und du erkenneſt ſolches nicht? Betrachteſt ſolches nicht? Erwegeſt es nicht? Lacheſt deinen Nechſten aus, daß er weniger kan als du, und biſt doch nur darum glückſeelig, weil er nicht mehr kan. GOtt ſollteſt du dancken, daß er dich vor jenem ausgerüſtet, und ihn bitten, daß kein ſtärckerer über dich komme, der dir deinen Harniſch ausziehe, und dir den Daumen aufs Auge drücke. Und dieſes darff kein großer Künſtler thun, es liegt am Ohr des Zuhörers, deme eine Aria von deinem Nechſten geſetzt leicht beſſer klinget, als die deine, da liegt dann der Haas im Pfeffer. GOtt der Allmächtige hat viel Geiſeln, die Verächter, Großſprecher, und eingebildete Heiligen zu ſtraffen. Und dieſes will ich inſonderheit denenjenigen wohl eingeblauet haben, die dem ſeeligen Manne, alles ſchlimme ins Grab nachreden. Was aber mein sentire ſei, werde in nachfolgenden Zeilen, mit wenigen eröffnen. Hat demnach der ehrliche Mann gethan was er gekont, und iſt dannenhero nach ſeinem von GOtt empfangenen talent zu judiciren.

Es iſt auch zu wiſſen, daß es zu ſeiner Zeit ſchlechte Sänger im Sächſiſchen Circul gegeben, und dannenhero wären ihnen allzu figurirte Sachen nichts nütze geweſen. Ja, was ich noch ferner zu des ſeeligen Mannes Lobe vermelden will, ſo übertreffen ſeine Sachen wahrhafftig manches Stück, weiß nicht aus was vor einem Gehirn, welches abſonderliche inventiones an Tag

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu bringen gedencket, entſprungen. Mangelt alſo ſeiner löblichen Arbeit nichts, als gute Sänger. Dann ohne dieſe auch ſonſten die allerkünſtlichſte composition Schiffbruch leidet. So hat er über dieſes, was die Ehre GOttes betrifft, mehr gethan, als tauſend Operiſten nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er iſt auch, welches das höchſte Stück ſeines unſterblichen Ruhmes, derjenige, welcher die music faſt in allen Dorf-Kirchen usque in hunc diem, erhalten, welches tauſend Künſtler mit ihren Sprüngen und contrafugen nicht zu thun vermögen, dann weil ſich dieſe nur gern wollen ſehen und hören laſſen, hätten ihre Grillen von dem einfältigen Land-Volck nicht ſo leicht, wie Hammerſchmids Arbeit, können gefaſſet werden. Dieſer punct ſolle ihm billig als ein unverwelckliches Lorbeer-Blat in den Krantz ſeines immergrünenden Nachruhms eingeflochten, und von keinem neidiſchen Zahn der Zeiten biß zum Ende der Welt verletzet werden. Und in ſolchen terminis enthält ſich mein von ihm gefaſtes judicium.

Cap. XXIII.

Ob der Bassus ad organum nach der Richtſchnur der Klugheit könne continuus genennet werden, unerachtet er unterweilen pausiret?

DJeſe proposition beantworten etliche mit ja, etliche mit nein, etliche aber zweifeln. Gleichwie nun die letztere nicht wiſſen, was ſie ſagen ſollen, alſo wiſſen die erſte nichts gründliches zu behaupten. Trette demnach zu denen, welche die negativam ergriffen, und bewähre ſolches durch folgende Erklärung. Erſtlich muß man wiſſen, quid sit continuatio, und dannenhero quid continuum? Und wann man ſich ſolches berichten laſſen, muß man distinguiren inter continuum actuale, materiale, formale, ordinale &c. Actus continuus kommt bloſſer Dinges GOtt alleine zu. Continuum materiale, kan uns die Erde zeigen, die iſt zwar terra continua, aber nicht in infinitum und iſt alſo auch nicht continuum absolute tale. Denn obſchon Spanien an Frankreich, Frankreich an Lothringen, Lothringeu an Elſas, Elſas an Schwaben, Schwaben an Beyern, Beyern an Oeſterreich, Oeſterreich an Ungarn, Ungarn an Servien und ſo fort anhänget, höret ſie doch am Meer auf, und iſt nur continua quo ad certum terminum. Eine Form wird continuiret biß zu ſeiner destruction. Die Ordnung biß zu dero Aufhebung. Alſo iſt die Ordnung der Kayſer, die Ordnung der Päbſte, mehr eine successio regularis als continuatio zu heiſſen. Dann eigentlich von dem esse continuationis zu reden, muß ſolches auch nicht einen moment aufhören. Was einmahl angefangen iſt, muß fort und fort continuiret werden, iſt aber gleichwol das fort und fort nicht in infinita secula zu verſtehen, ob es wohl von etlichen philosophis arctissime will behauptet werden. Dann ich distinguire inter esse continuationis per se, & secundum quid. Gibt dannenhero eine continuationem finitam & infinitam. Iſt demnach vita animæ continua in infinitum, corporis autem continua finite, quia cœpit & desinit vivere, anima vero cœpit et non desinit vivere. Und auf ſolche Art könte auch der jenige general Bass, ob er gleich gar nicht pausiret, gleichwol nicht continuus genennet werden, weil ihme die definition des veri continui nicht zukommt. Iſt alſo nur continuus finite. Nun fragt ſichs, ob dieſer Bass, welcher pausiret, in dieſem significatu, nempe (qua continuatio certum terminum respicit) könne Bassus continuus genennet werden? Antwort: Nichts wenigers. Dann obwolen ſie einwerffen, das Regiment höre nicht auf, im Fall der Bürgermeiſter ſtürbe, und ein anderer an deſſen Stelle käme, ſo iſt doch ſolches nihil ad rem. Dann inter continuum & continuatum iſt ein groſſer Unterſchied, iſt auch ſelbige Sache mehr eine succession als continuation zu nennen, und im Fall ja der Bass ſolle continuus heiſſen, welcher pausiret, ſo müſſten per bonam consequentiam die andern Stimmen auch voces continuæ genennet werden, welches absurd. Und im Fall die Widriggeſinnten ja viel mit ihrer Meinung erobern wolten, würden ſie doch mit aller ihrer Weißheit ferner nichts herausbringen, als daß man dergleichen Bässe vielmehr continuatos als continuos nennen ſolle. Dann wann ich von einer materie zu discuriren aufhöre, ſo kan ich ſie über eine weile wieder unter Handen nehmen, und alſo das vorige continuiren, non ut continuum (dann es hat aufgehöret) sed ut continuatum, weilen es ſich an das vorhergehende anhänget, und connectirt. Und dieſes kan genennet werden continuatio interrupta, nicht aber continuum ordinale. Denn wenn ich etwas biß zu einem gewiſſen Zweck abordne, muß ſolches nicht aufhören, ſonſt interrumpire ich ſolches mit incidentalibus, welche die continuation abſchneiden, und alſo das continuum verbaniſiren. Du wirſt ſagen: Ich continuire meinen Bass biß da und da hin; Ergo iſt es ein Bassus continuus da und da hin. Von dorten an pausire ich, fange ihn alsdann wieder an biß dorthin; von dorhin pausire ich abermahl, und continuire ihn alsdann biß ad cadentiam finalem, warum ſoll dem gantzen nicht zukommen, was

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

allen dreyen Theilen zukommt, nemlich der Nahme des continui? Kan nun jeder Theil, pars continua heiſſen, warum der gantze Bass nicht Bassus continuus? Iſt dann der Theil mehr als das gantze, mich dünket ja, es lehre die philosophie, das gantze könnte nicht ohne ſeinen Theilen beſtehen, wie da zu helffen?

Dieſes iſt zwar ein Einwurff, aber kein Beweiß ihrer Meinung, noch vielweniger ein Argument, dadurch meine Widerſacher etwas behaubten mögen. Die philosophie lehret freilich, daß kein gantzes ohne ſeinen Theilen beſtehe, aber was iſt das, pars continua? Wie reimt ſich dieſes auf den Bassum continuum? Der Bassus continuus hat 3. partes continuas; ergo iſts ein Bassus continuus? Concedo, wann die partes aneinander hängen, oder aber alle Stimmen zugleich aufhören, und alſo eine pausam generalem machen, hier laſſe ich das continuum secundum quid, aber nicht das in proprio significatu, zu. Wird alſo durch dieſen Einwurff nichts erobert. Acht octav Blätter machen zwar einen Bogen Papier, arithmetice, nicht geometrice. Das corpus des gantzen Bogens considerirt, iſt, quo ad ordinem, continuum, aber dieſes können die zertheilte 8. partes nicht constituiren, nam sunt divisæ, sed in divisionem non cadit continuum. Iſt nun der Bass einmal dividirt, wie kan er continuus heiſſen? Thun dannenhero diejenige unrecht, welche von ihrer Meinung nicht ablaſſen, ſondern bey derſelben pertinaciter verharren, und ſich viel lieber musicaliſche Rebellen nennen, als von andern gütlich unterweiſen wollen laſſen.

Cap. XXIV.

Ob quinta falsa ſo viel als quarta major ſey? Und ob zwiſchen beyden eine differenz? item ob eine Terz wie die andere laute, unerachtet beyde in gleicher proportion ſtehen?

Das erſte anbelangend, ob nemlich die falſche quint ſo viel als quarta major ſey, ſo ſage ich rotunde, ja. Ihre differenz betreffend, kan ſolche niemand leugnen. Auf die dritte Frage aber ſage ich nein, und behaupte alle drey Stücke mit nachfolgenden gründlichen Rationibus.

Die falſche quint hält eben ſo viel commata, als die quart major. Nun argumentire ich: Quæcumque intervalla eadem gaudent distantia, illa sunt simillima. Quinta falsa & quarta major eadem gaudent distantia. Ergo sunt simillima. Jam inter duo similia non datur differentia; si non datur differentia, warum ſoll ich dann nicht ſagen, quinta falsa und quarta major ſey eins ſo viel als das andere?

Du wirſt ſagen: Ich hätte in meinem andern punct zwiſchen beyden eine differenz statuirt, in dieſem argument aber geläugnet, wie dann dieſes beydes zuſammen treffe? Einmal ſagte ich ja, das andermahl nein, wie ich mich aus dieſem Garn heraus wickeln wolle?

Dieſes wird aber keine groſſe Kunſt brauchen, wann ich fleiſſig distinguire. (Nam qui bene distinguit, bene docet.) Sage demnach, daß es ein anders ſey, gleich ſeyn, ratione intervallorum ein anders, gleich ſeyn, ratione harmoniæ. Du wirſt meinen, daß alles, was gleiche intervalla hat, auch gleiche harmonie habe. Non, mein lieber Freund. Denn ich distinguire die intervalla wiederum in intervalla per commata proportionata, & in intervalla per saltus ordinata: die per saltus ordinirt werden lauten alle gleich, (leiden aber, wie ich anjetzo von der Terz melden will, noch eine subdivision.) Denn, ſie gehen entweder mit einander, oder eines wie das andere hinauf, oder eines wie das andere zu gleich oder nach und nach hinab, iſt alſo dieſe disputation aus, und braucht keines groſſen Kopff-Brechens. Was aber per commata proportionis ausgemeſſen wird, das hat eine weit andere Beſchaffenheit. Ergo ad rem.

Die quinta falsa, ſo ich vom cis ins g. formire, hat vom cis ins d einen halben, vom d ins e einen gantzen, vom e ins f wieder einen halben, und dann vom f ins g wieder einen gantzen Ton. Machen zuſamm 3. gantze. (Will ſein einfältig mit dir reden.) Nun rechne die quartam majorem aus. Vom c haſt du ins d einen gantzen, vom d ins e wieder einen gantzen, und vom e ins fis, abermahl einen gantzen, machen zuſammen 3. gantze Ton. Um wie viel Ton hat nun die quinta falsa mehr, als die quarta major? Gelt, ihre proportion differirt um kein Härlein, was nun nicht differirt, das iſt einerley, ratione proportionis, non semper ratione harmoniæ. Dann die quinta falsa hält ihre Schärffe unten, hingegen die quarta major oben, differiren alſo ratione fundamenti, harmonia, indem dieſe ein ſcharffes, jenes aber ein weiches fundament hat. Dann eines beſtehet aus dem mi, das andere aus dem fa. Mi aber wendet die harmonia des fa, und fa wechſelt das mi. Muß alſo nothwendig hac habita ratione bey beyden eine andere harmonia generirt werden, und kan alſo niemand leugnen, daß ſie nicht ſollen quo ad harmoniam merklich differiren.

Nachdem ich mich alſo heraus gewickelt, ſo will ich dir auch zeigen, wie zwey gleich proportionirte Terzen differiren. Dieſe proposition wird man-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

chem so unmöglich vorkommen, als einen Thurm von oben herabwerts zu bauen. Sed facilis est solutio, wann man sich unterrichten lässet, daß 2. Tertien im discant weit anders klingen, als 2. im Bass, differiren also diese nicht, wie die vorige proportione, sed distantia. Welches ich denen criticis, die ja alles so gar aufs Nägelein ausspintisiren, zu gefallen, mit anfügen wollen.

Cap. XXV.

Warum Octava und Quinta perfecte, die Tertia aber und Sexta unvollkommene, oder imperfecte consonantien genennet werden?

SO eine geringe Antwort hierauf gegeben, und der Frage ein Genügen kan gethan werden, so wenig wissen sich doch ihrer viele, auch so gar Meister in Israel, heraus zu finden. Bald sagen sie die 6t. machte keine vollständige harmonie; ergo. Item die Terz füllete das Ohr nicht; ergo. Aber sie sagen nihil ad rem. Dann obschon beydes wahr ist, haben sie doch noch nicht aus dem rechten Teiche gefischet. Dann auch die blosse quint das Ohr nicht füllet, noch vielweniger die octav. Vom unisono will ich gar nichts melden, Warum seynd dann tertia & sexta unvollkommene consonantien? Nicht darum, weil sie das Ohr nicht füllen, sondern weil sie bald in majores, bald wieder in minores ohne Veränderung der octav können gesetzet werden, das gehet bey denen andern nicht an, weil die quint, qua talis, samt der octav allezeit in gleicher proportion stehen, und also in ihrer höchsten Vollkommenheit verbleiben. Du wirst sagen: Die quint verändere sich in quintam falsam; non, mein Freund Michael, du erhältest nichts mit deinem stumpfichten syllogismo. Eodem ipso, da sich die quint verändert, ist sie keine quint mehr, aber die terz und sext bleiben so dort als dar tertien und sexten, welches dich auch der Name falsa bald lehren wird, im Fall du dich lange beer-beissig machen, und mit mir Katz-balgen wolltest. Nam falsum non cadit in rectitudinem ordinis, welches man merken muß.

Cap. XXVI.

Was von dem Wort Spielmann, item von der Benennung des Fidel-Bogens und dergleichen zu halten?

ES ist unter denen musicis nicht alleine heut zu Tag, sondern schon ehedessen einziger Widerwille entstanden, wann man sie Spielleute, und ihre Bogen Fidelbogen benamset. Die Sache ohne Umschweiff zu eröffnen, braucht keiner weitschweifigen Untersuchung, weilen sie an sich selbst verdrüßlich, und vielleicht manchem herein gesetzet zu seyn, mißfällig seyn dörffte. Weil aber gleichwol in einem discurse allerhand Materien vorfallen, muß man diesen Titul nicht ohne Zoll davon wischen lassen, sondern sehen, was er im Räntzel und auf dem Rucken trage. Ist demnach zu wissen, daß, wann aus dem fundament solle geredet werden, weder das Wort Spielmann, noch der Name Fidelbogen, etwas unehrliches sey, ratione substantiæ, sie seynd aber, absonderlich zu dieser Zeit, sehr verhasset und nicht allzu ehrlich, ratione accidentium, um zufälliger Ursache wegen. Es ist bekannt, was vor ein prächtiger Name und Titul Tyrannus an sich selbsten sey, wie heßlich er aber um derer willen, die ihn mißbrauchen, geworden, ist unnöthig, daß viel davon glossirt werde.

Also, ob es gleich aus der Bibel bewiesen mögte werden, daß der Psalmist spreche: Spielet dem HErrn, hat man doch inter modum & tempora kräfftig zu distinguiren, und wer sich nur ein wenig damit zu behelffen weiß, dem wird kein Widerwärtiger nichts anhaben: wo aber nicht, so wird man einen wider seinen Willen gar leicht zum Spielmanne machen, und ihn durch artige consequentien so bey der Nase herum führen können, daß er gezwungen gestehen muß, Fidelbogen wäre recht geredet. Weil mir aber der Liebhaber discretion hierinnen nicht unbekannt, als ist es unnöthig zu zweiffeln, vor was sie gute virtuosos halten; nur denen Widerspenstigen will ich den Kopff abzwagen.

Sie werfen ein. Man sagt: Der Mensch spielt eine gute violin, ein gutes clavir; sagt man recht oder unrecht? Antwort, man sagt recht. Nun spielt er, so ists ein Spielmann? Antwort: Man sagt auch, dieser Printz spielet eine gute Piquen, ergo, ists ein Spielmann. Willkomm meines Gleichen. Du wirst sagen, das hätte einen andern Verstand, ich sage, jenes hat auch einen andern Verstand, und also seynd wir aus einander.

Ferner ist zu wissen, ob die liederlichen Spielleute oder der und jener Spielmann gleich auf der Geige was daher machet, so kan es doch in dem obigen Verstande nicht gespielet heissen; und also kan auch der virtuos, indem er auf der violin spielet, im Gegentheil kein Spielmann genennet werden.

Ferner: Was man thut oder handelt, also wird man billig genennet; der und jener spielet auf der Geige; ergo wird der und jener billig ein Spielmann genennet. Nego majoris consequentiam, ich läugne die Folgerung des Vorspruchs. Was man thut, also wird man billig genennet: Du zerschneidest den Schweins-Kopff, ergo bist du ein Schwein-Schneider.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Du sagst weiter: Eines ehrlichen Namens darff sich niemand schämen; Spielen ist ein ehrlicher Name; ergo darff sich dessen niemand schämen. Der major ist wahr, den minorem limitire ich, sofern das Spielen in congruo significatu genommen wird: sage dabey, hängen ist auch ein ehrlich Wort, ergo darffst du dich des Hängens nicht schämen.

Summa, daß ich der Sache recht ins Maul greiffe, so hat es mit dem Namen Spielmann eben eine so bewandte Beschaffenheit, wie mit dem Namen Papist. Wie streitet nicht Ariaga und andere Jesuiten, daß sich bey Leib und Leben desselben kein Römisch-Catholischer schämen solle? ja sie sagen gar an einem Orte: Qui Papista non est, Satanista est. Gleichwol wann ich in einem Closter gewesen, ein Glas Wein ergrieffen, und zu dem Prior gesagt habe: Herr Papist, ich bring euchs; hätten sie mich bey einem haare zum Thor hinaus gestossen. Der gelehrte Doctor J. F. Meyer behauptet gar artig aus der Schrift, daß der Name Prædicant Christo selbst zukomme, nam erat prædicans in deserto: aber wie würde sichs schicken, wann du auf einem convivio wärest, und einem fremden Prediger, welchen du nicht kentest, eines zubringen wolltest, sprechend: Sein Diener Herr fremder Prædicant, ich bringe euchs, der allhier versammelten Prædicanten Gesundheit. Daraus merket man wol, daß, obwol der Name Papist und Prædicant als gült- und gebig von beyden Theilen defendirt werden, so weiß man doch wol, daß beyde im schlimmen significatu gegen einander gebraucht, auch die solches thun, dem contrapart dergestalten verhaßt werden, daß manchem eine Ohrfeige nicht so wehe, als dieser Titul thäte. Was ist Doctor vor ein herrlicher Name, manchem kostet es zu Padua viel hundert Thaler, ehe er dazu gelanget, der doch gleichwol offtermalen mit und auf einem Esel wieder in Teutschland geschicket wird. Nichts destominder wird mancher Tisch- und Tafel-Rath umsonst und ohne seine Verdienst Doctor, ja gar doctor doctorum genennet. Daraus ist zu sehen, daß auch das allerehrlichste Wort, pro ratione diversorum subjectorum, die allerschändlichste Deutung bringen kan. Mit dem Fidelbogen ist die Sache von keiner grossen consequenz, dann man die vertu oder Kunst nicht aus dem Instrument, sondern aus der Faust judiciren muß. Jener Stadt-Pfeiffers-Gesell sahe einen berühmten Künstler spielen, und merckte, daß er seinen Bogen mit weissen Pferd-Haaren bezogen. Nahme derowegen statt seiner schwartzen gleich denenselben auch weisse, er bliebe aber einmal ein Fiedler wie das andere, und unerachtet er seine Geige, Violino, seine Posaun, Trombono und den Zincken, Cornetto nannte, wolte der Bettel doch nicht besser klingen, als er zuvor geklungen hatte. Ist also nicht der Name, sondern die Kunst zu observiren. und an solchen extravagantien wenig, ja gar nichts gelegen. Ich wollte mein Lebstag gerne Spielmann heissen, im Fall mir ein Herr 1000. Thaler Besoldung gäbe. Dann eo ipso, da er mir so viel Besoldung gäbe, würde die gantze Welt wol schliessen, daß ich kein Spielmann wäre. Aber weiter, wir wollen auch forschen.

Cap. XXVII.

Welches unter beyden das vornehmste Instrument sey, die Trombon oder der Fagott.

Ich muß offt lachen über eine controversia, welche sich, als ich mich noch in Schulen aufgehalten, zwischen zweyen, Thürmers-Gesellen erhoben, deren der eine sowol auf dem Fagott, als der andere auf der Trombon das seine thate. Sie kamen endlich zum Wort-Streit, und weil die Sache von keinen injurien, sondern von der quæstion handelte, ob der Fagott oder die Trombon vorgienge, verlangten sie von mir eintzig decisum regulativum, was eigentlich in der Sache ohne Schertz könte behaubtet werden. Sie hätten beyde gegen einander 2 Thaler verwettet, wem nun der sentenz das seine abspräche, der sollte auch die 2. Thaler vermissen. Auf solches ihr Ansuchen, hiesse ich sie beyde ihre rationes & sententias eingeben, warum nemlich einer und der andere sein Instrument vor das beste, das andere hingegen vor ein geringers hielte. Dann also getrauete ich mir in Untersuchung ihrer Argumenten, gar leichtlich eine glimpffliche decision zu finden, und dadurch die 2. Thaler entweder an mich zu häckeln, oder doch vermittelst derselben einen stattlichen Cæcilien-Schmauß zu geniessen. Denn ich gedachte, thun die Advocaten nichts umsonst, was soll ich als Judex dieser controversiæ vergebens arbeiten?

Sie nahmen sich beyde keine Sächsische Frist, sondern klopfften des andern Tages, ehe es noch Abend wurde, an meiner Stubens-Thür, und weil sie mehr mit ihren erlerneten Instrumenten als mit der Feder umspringen konten, waren sie nach Inhalt ihres Vorbringens entschlossen, ihre rationes mir in die Feder zu dictiren, auf daß ich mich in denenselben besser ersehen, und ein desto regularers Urtheil abfassen mögte.

Dictum factum, wie sie wolten, so wolte ich auch, satzte mich an mein Dintenfaß, und finge an erstlich Hans Neuhäuslers Meinungen zu protocolliren, welche in folgenden Puncten bestunden:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131197
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Erstlich sagte er, wäre die Trombon ein uraltes Instrument, dann man wisse, daß durch dieselben die Mauren zu Jericho umgefallen. Vors andere könte man auf dem Fagott nur den Bass, auf der Trombon aber alle 4. Stimmen blasen. So würde auch zur Auferweckung der Todten eine Trombone oder Posaune, nicht aber ein Fagott gebraucht werden. So wäre es über dieses viel gefährlicher, und dannenhero auch künstlicher die Züge auf der Trombon, als auf dem Fagott mit dem Finger die Löcher zu finden. In dem Wort Trombon wäre ferner zu finden die Stadt Rom, und das Welsche Wörtlein, bon, nun wäre die Stadt Rom eine mächtige Stadt, und bon hiesse auch nichts Ubels, müste dannenhero sein Instrument, und also auch er dem fagottisten vorgehen.

Der fagottist hingegen brachte per instantiam ein, wann dieses das vornehmste Instrument wäre, welches einen grossen Namen in sich führte, so müste das seine das allergröste seyn, wers nicht glauben wollte, der solle nur das Wörtlein Fagott buchstabiren, da würde heraus kommen, fa, gott; fa aber machte nebst dem mi die gantze music, dann alles, was Ton heisset, gehet entweder aus dem fa oder aus dem mi. Das andere Wörtlein wäre das allergröste in der Natur, wäre also vor dem Tromboniſten die præcedenz seine. Vors andere wäre die Sache von keiner grossen Wichtigkeit, wann Hans Neuhäusler vorgäbe man könte auf der Trombon alle 4. Stimmen, auf dem fagott aber nur eine blasen. Man wisse wol, daß die Trombon meistens im Tenor vagirte, und viererlei Handwerke keinen guten Meister machten, die Kerls, welche alla Bastarde, das ist, alle vier Stimmen sängen, kämen in keine sondere consideration, dann gemeiniglich wär an dreyen oder auch wol gar offt an allen vieren nicht viel nütze, sie sängen insgemein, wie man durch ein Kamm pfiffe und dergleichen, hätte sich also sein Gegenpart deswegen nicht groß maussig zu machen. Er hingegen (waren seine eigene Worte,) führete eine gegründete Stimme, ohne welche die andern nicht stehen könten, solche wäre der niemals genug gelobte Bass, wie er dann einen gelehrten Geistlichen kennte, welcher, wann er den Bass blasen oder geigen hörte, Maul und Augen aufsperrte. So wäre sein Instrument auch deßwegen höher zu æstimiren, weil es seinen Resonanz weiter um sich würffe, als die Trombon, dann den fagott hörte man 20. Schritt vor der Kirch-Thür schnurren, da man die Trombon mit genauer Mühe kaum in der Kirche darinnen hören kan. Was sein Gegner wegen der zu Jericho eingefallenen Mauren einsträuete, zöge er selbige Historie bey denen Haaren zu seinem Beweiß, denn zu geschweigen selbige Posaunen, welche Halljahrs-Posaunen genennet worden, von der Art und Form der heut zu Tage in schwang gehenden Trombonen weit differirten, so hätte er einsmals in der Predigt gehört, daß die Mauren nicht so wohl durch den Ton der instrumenten, als aus einer weit höheren Krafft umgeschmissen worden. So wäre ferner der Fagott ein so stammhafftes, wackers und kräfftiges instrument daß man zu Zeit einer unverhofften Aufruhr in der Kirche mit demselben leichtlich Frieden machen, und die unbändigen Kerlatten tapffer damit in die Rippen stossen könte. So brauchte auch der Trombonist zu seinem hin- und wider vagiren den gröſten Raum auf dem Chor, und wenn alle hinter dem Gitter sängen und geigten, so steckte dieser seine messingene Stange über den Chor hinaus, wie man in Sachsen die Bierstangen zum Fenster nauß stoſſet. Er hingegen hielte sich auf dem Chor gar in einem engen Winkel auf, und brauchte kaum so viel Raum, als eine wohlgeflochtene Tabacks-Rolle, und was dergleichen mehr ware.

Ich liesse sie darauf ihre 2. gegen einander verwettete Thaler mir in antecessum einliefern, beschiedete sie morgen ihren sentenz zu holen. Indessen lude ich etliche gute Pursche zu Gast, welchen ich meine Meinung umständlich erzehlte. Als nun diese ihr Urtheil abzuholen ankamen, sagte ich: Eure gegeneinander eingewandte rationes habe ich nicht allein, sondern auch gegenwärtige Herren Studiosi fleissig untersuchet, erwogen, und endlich befunden, euch diesen Rath zu ertheilen: Entweder setzet euch bey uns nieder, und helffet eure mir gestern eingelieferte vier Thaler verschmausen, wo nicht, so lasset es euch nicht mißfallen, wann wir in regard so nichtiger Lumpereyen, mit Fagott-grossen Prügeln (hiemit wiese ich mit den Fingern auf 6. bereitwillige Bömische Ohr-Löffeln) euch das definitivum auf den Buckel geben, und euch nach wolverdientem Mase eurer keinnützigen Zänckerey die Treppe nunter schmeissen. Sie wandten aber ihre Segel bey noch scheinender Sonne in unsern Hafen, und wolten lieber den Platz-Regen in ihrer Gurgel, als den Sturm auf ihren Rücken empfinden. Ich wende mich aber von dieser Historie zu etwas wichtigers. (Fortsetzung folgt 1887.)

Die Redaction des K. M. Jahrb.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

A. Liturgische und einschlägige Werke.

Bekanntlich verordnete die Congregation der hl. Riten im Dez. 1883, nachdem bereits sämmtliche Choralbücher mit Ausnahme des **Pontificale Romanum** und eines Theiles vom Antiphonarbande (Matutinen des Proprium und **Commune Sanctorum**) gedruckt waren, eine nochmalige gründliche Revision der Choralbücher mit Rücksicht auf einheitliche, consequente Schreibweise und Beseitigung von offenbaren Druckfehlern und Abtheilung längerer Notengruppen. Diese Arbeit wurde von der betreffenden Commission nach Feststellung und Approbation einfacher, aber bewährter Normen und Regeln sogleich in Angriff genommen, und nach zweijähriger Arbeit liegt das neue, *Graduale Romanum* fertig vor mit dem Titel: „Graduale de Tempore et de Sanctis juxta ritum S. Rom. Eccl. cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato, cui addita sunt festa novissina. *Editio typica.* Cura et auctoritate Sacr. Ritum Congregationis digestum Romae 1886." — 368 + [180] + 90* = 638 Seiten in 8°.

Zur Beruhigung der Besitzer früherer Auflagen sei ausdrücklich bemerkt, daß in den Melodien selbstverständlich keinerlei Veränderungen vorgenommen worden sind, so daß sie auch neben dieser, gleich dem neuesten Missale und Brevier als typisch erklärten, d. h. für die Zukunft maßgebenden und im Archiv der S. R. C. hinterlegten Edition gebraucht werden können, wenn der Chorregent (etwa durch Bleistift) besonders die Abtheilungen der Notengruppen nach der typischen Vorlage vor dem Gebrauche mittheilt oder einzeichnet.

Als Auszug des typischen **Graduale Roman.** erschien zu gleicher Zeit:

Epitome ex editione typica *Gradualis Romani* quod curavit Sacrorum Rituum Congregatio.

Dieser Auszug ist für jene Kirchen bestimmt, in denen nur an Sonn- und Festtagen gesungene Messe (Hochamt) üblich ist. Gegenüber einer früheren Ausgabe mit gleichem Titel unterscheidet sich diese Edition 1) durch genaueste Wiedergabe der Gesänge nach dem neuesten typischen Graduale, 2) durch Beifügung sämmtlicher Sonntage nach Epiphanie und Pfingsten, so daß in keinem Falle mehr auf das **Grad. Roman.** verwiesen werden muß und jede Messe auch der Sonntage im **Epitome** gefunden werden kann.

Als Erweiterung dieses **Epitome** ist aber besonders auf ein neues Werk, das auf Grundlage des typischen Graduale und neben demselben mit kleineren aber sehr deutlichen, ganz neuen Typen hergestellt worden ist, aufmerksam zu machen. Es hat den Titel: *Compendium Gradualis et Missalis Romani* ad usum Ecclesiarum parochialium et minorum juxta editiones typicas Gradualis et Missalis Romani collectum et redactum. 424 + [156] + 48* = 628 Seiten in Klein 8°.

Wie schon aus dem Titel hervorgeht, sind (mit Ausnahme der Ferialtage, festa simplicia und semidupl.), wie im **Epitome**, nicht nur die Gesänge der betreffenden Feste nach dem typischen Graduale aufgenommen, sondern auch sämmtliche Orationen, Episteln, Evangelien, Lectionen u. Ähnl. des römischen Meßbuches, so daß die Chorsänger, Kleriker, die gebildeten Laien u. s. w. ganz im Geiste und Sinne der Kirche nicht nur deren Gesänge, sondern auch deren Gebete zu verrichten in die Lage versetzt sind. Wohl ist dieses Werk auf Ansuchen und Drängen außerdeutscher Diöcesen redigirt worden, aber es ist nicht zu zweifeln, daß besonders die deutschen Priestercandidaten sich desselben auch für Einübung der Orations-, Epistel- und Evangelientöne bedienen werden. Einstweilen ist dem Buche nur ein Anhang, enthaltend die Gebete und Gesänge aus dem **Rituale** und **Pontificale Rom.**, welche beim Vormittagsgottesdienste treffen und gebraucht werden, beigegeben; aber je nach Bedürfniß werden auch weitere **Appendices**, theils in Form von Diözesanproprien, theils Gesänge aus **officium divinum** u. s. w. hergestellt werden.

Die 4. Auflage der Orgelbegleitung zum **Ordinarium Missae** von Dr. Franz Witt ist bereits nach dieser offizielen Schreibweise redigirt worden; das **Ordinarium Missae** selbst als Auszug vom typischen **Graduale** auch einzeln zu haben.

Unter der Presse befinden sich als Fortsetzung und Abschluß der typischen Choralausgaben:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1) Das Vesperale Romanum mit sämmtlichen Kapiteln, Orationen und strophenweise notirten Hymnen; 2) ein Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani, das die kleinen Horen d. h. Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper und Complet sämmtlicher Sonn- und Festtage, und der festa duplicia und semiduplicia, sowie die Matutinen von Weihnachten, Fer. V., VI. und Sabb. sanctum, Ostern, Fronleichnam und Kirchweih und die treffenden Kapitel, Psalmen, Lectionen, Orationen ꝛc. aus dem Brevier in einem Bande von der Stärke des Compendium Grad. et Missalis Romani enthalten wird. — Beide Werke werden mit Ende des Jahres 1886 fertig gestellt und publizirt sein. 3) Das Officium hebdomadae sanctae in roth-schwarz und in schwarzer Stereotypausgabe ist bis 1. März 1886 zur Versendung bereit. 4) Das Officium Nativitatis und Defunctorum wird bis Okt. 1886 vollendet. 5) Das Pontificale Romanum ist bis Ostern 1886 im Ganzen fertig, und sind davon auch einzelne Theile, wie z. B. der Ritus der ordines majores und minores, der Kirchweihe, Altarweihe u. s. w. separat zugänglich.

Unter der Rubrik „Volksausgaben" hat die Verlagshandlung der offiziellen und typischen römischen Ausgaben des liturgischen Gesanges bisher nachfolgende Bearbeitungen der wichtigsten und am öftesten verlangten Theile aus Graduale und Antiphonarium der Öffentlichkeit übergeben. Sämmtliche unter dieser Rubrik publizirten, handlichen und äußerst billigen Büchlein sind in Duodez mit Violinschlüssel und weißen Noten, entsprechend den drei üblichen Notengattungen ■ = ▭, ■ = ▭, ♦ = ♩ nach der Schreibweise der typischen Ausgaben redigirt, so daß eine wesentliche Änderung der traditionellen Choralschreibweise in keiner Weise stattgefunden hat.

Zur Ausgabe kamen bisher mit oberhirtlicher Approbation:

Manuale Chorale. Volksausgabe. Die gebräuchlichsten Gesänge aus den von der S. Rit. Congregatio edirten Choralbüchern zusammengestellt, und in Violinschlüssel mit weißen Noten übertragen. Cum privilegio. XX und 372 Seiten in kl. 8°. 1 ℳ. In Leinwand 1 ℳ. 50 ₰.

Durch dieses Manuale chorale wird eine praktische Volksausgabe, zusammengestellt aus den authentischen von der S. R. C. besorgten Choralbüchern, für jene Land- und Pfarrkirchen, Lehrer, Seminarien, Institute und Schüler dargeboten, welche den liturgischen Gesang im Geiste und Sinn der obersten kirchlichen Auctorität einzuführen gesonnen sind. Schon aus der Eintheilung des handlichen Buches geht hervor, daß nur auf jene Gesänge Rücksicht genommen wurde, welche theils zu gewissen Zeiten in jeder katholischen Kirche benöthigt werden, wie z. B. das Todtenofficium, die Gesänge für Lichtmeß, Palmsonntag, Charfreitag, Charsamstag, theils durch ihre Einfachheit, Lieblichkeit und Kraft sich zur Ausführung durch viele Sänger, ja durch Schulkinder und das Volk eignen, wie die Meßgesänge des Kyrie, Gloria, Credo, die Responsorien zur Messe, die sämmtlichen Vesperhymnen und ähnliche.

Das alphabetische Register weist acht Abtheilungen von Gesängen auf: 1) Antiphonen, 2) die sogenannten Cantica, 3) Hymnen, 4) Litaneien, 5) die Meßgesänge des Ordinarium Missae, 6) Psalmen, 7) Responsorien- und Tractusgesänge, 8) die Sequenzen des römischen Missale.

Durch Hinzufügung der lateinischen [1]) Rubriken und vieler Gebete aus den liturgischen Büchern unserer Kirche ist auch Gelegenheit zum Unterrichte in den kirchlichen Ceremonien und zur Pflege der Privatandacht während des Gottesdienstes in reichster Fülle geboten; — ein Umstand, welcher das Manuale chorale zu einem Gebet- und Gesangbuch für Lateinschulen und Gymnasien, für geistliche Erziehungs- und Unterrichtsanstalten erhebt, und den hochw. Religionslehrern, Vorständen, Katecheten hinreichendes Material zur Belehrung über katholische Liturgie und zur Anleitung „mit der Kirche zu beten und zu singen" darbietet.

Als Auszüge hieraus:

Officium et *Missa defunctorum* atque Ordo Exsequiarum pro adultis et parvulis. Volksausgabe. Nach der von der S. Rituum Congregatio besorgten Edition des Rituale und Graduale Romanum in Violinschlüssel und weiße Noten übertragen. Cum privilegio. — Preis cartonirt 30 ₰.

Ordinarium Missae. Volksausgabe. Nach der von der S. Rituum Congre-

[1]) Als vorzügliches Hilfsmittel zur Erlernung der lateinischen Kirchensprache kann die Redaction des kirchenmusikalischen Jahrbuches die zuerst unter dem Namen des † Dr. Dominicus Mettenleiter erschienene, vom † Prof. Nißl sehr verbesserte Neuauflage der „Grammatik der lateinischen Kirchensprache" (Verlag von Joh. Georg Bößenecker in Regensburg) auf's beste empfehlen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:31 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gatio besorgten Edition des Graduale Romanum in Violinschlüssel und weiße Noten übertragen. Cum privilegio. — Preis cartonirt 30 ₰.

Psalterium Vespertinum. Volksausgabe. Die Psalmentexte der Vesper und des Completorium, nach den römischen Psalmtönen auf Mittel- und Schlußcadenzen vertheilt (Privatarbeit) von Fr. X. Haberl. Preis geheftet 50 ₰. In Leinwandband 80 ₰.

Unter der Presse und in Vorbereitung sind von diesen „Volksausgaben", welche auch mit englischem, französischem und holländischem Vorworte edirt wurden:

1) Officium hebdomadae sanctae. Dasselbe wird mit deutschen Rubriken, Wiedergabe des lateinischen und deutschen Textes der Orationen, Lesungen u. s. w., Beifügung der deutschen Übersetzung sämmtlicher Charwochengesänge (nach Allioli und Reischl) ein Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche für Chorregenten, Sänger und Alle, welche die herrlichen Ceremonien der hl. Woche genau nach den Weisungen der hl. Kirche kennen lernen wollen, und denselben beiwohnen. Für den Psalmengesang ist der lateinische Text nach den Grundsätzen des Psalterium Vespertinum im Anhang mitgetheilt.

2) Den dringenden Wünschen Vieler, welche das Credo in der hl. Messe choraliter abzusingen pflegen und mit den vier Gesangsweisen der liturgischen Bücher nicht ausreichen, werden 20 Melodien im Style des gregorian. Gesanges, von Ludov. Grossi, gewöhnlich unter dem Namen Viadana bekannt, edirt und mit Orgelbegleitung versehen. Dieselben sind über die Hymnen des Kirchenjahres componirt und bieten eine paßende Abwechslung für die verschiedenen Festzeiten.

3) Ähnlich den Psalmen im Psalterium Vespert. und zum Officium hebd. sanctae werden auch die Psalmen für Matutin und Laudes des Weihnachtsfestes und des Offic. defunctorum in Choral- und in weißen Noten arrangirt, um jedes Schwanken bei der Vertheilung der Silben in den Psalmtönen zu verhindern und die einheitliche genaue Declamation zu erleichtern.

Diesen Anzeigen, welche die Redaction des kirchenmusik. Jahrbuches der Verlagshandlung sämmtlicher authentischer Choralbücher verdankt, soll das Referat des H. H. Professor A. Walter folgen, welches sich auf eine mit den offiziellen Choralbüchern im Zusammenhang stehende Publication bezieht.

J. Bogaerts, C. Ss. R. **Le Congrès d'Arezzo ou les Droits Monarchiques du s. Siège en fait de Liturgie, et de Chant d'Eglise d'après le dècret du 26 avril 1883.** Ratisbonne, F. Pustet. 1885.

Bekanntlich tagte vom 11. bis 15. September 1882 in Arezzo zu Ehren des Mönches Guido von Arezzo ein europäischer Kongreß für liturgischen Gesang. Über diese mit großem Pompe in Scene gesetzte, ohne Zweifel auch gut gemeinte, aber dem Erfolge nach wenig glückliche Versammlung ganz bedeutender Archäologen und Musiker aus Deutschland, Frankreich, Holland, Italien u. s. w. sind wir vor allem unterrichtet durch die „Offenen Briefe über den Kongreß von Arezzo" von Professor J. A. Lans, aus dem Holländischen übersetzt von E. Luppen (Extra-Beilage zu den Flieg. Blättern für kathol. K.-M., Nr. 4) und die Fliegenden Blätter 1882, S. 37, 113, 123; 1883, S. 12 u. 60, worin neben Originalberichten die Referate der Lyra ecclesiastica, des Archivio musicale, des Ambrosiusblattes, der neuen Zeitschrift für Musik zusammengestellt sind. Dieser Kongreß nun hat dem apostol. Stuhle vota seu postulata (Beschlüsse oder Wünsche, siehe dieselben z. B. bei Lans, S. 66) unterbreitet. Die Antwort darauf hat der hl. Stuhl in einem Dekrete vom 10. bez. 26. April 1883 gegeben; siehe dasselbe Musica sacra 1883, S. 80—83 im lateinischen Original mit deutscher Uebersetzung. Eine wissenschaftliche Ergänzung des offiziellen Aktenstückes aber ist die oben angezogene Broschüre (47 Seiten), ein Abdruck aus der Nouvelle Revue théologique von Castermann in Tournai (tom. 15, p. 173 und 271). Bekanntlich hat das Dekret die Beschlüsse oder Wünsche des Kongresses, betr. die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, nicht angenommen noch gutgeheißen; „als rechtmäßige und authentische Form des gregorianischen Gesanges sei heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Konzils von Trient durch Paul V., Pius IX. und Leo XIII., sowie durch die Kongregation der Riten in Rom

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

veranstaltet, und in Regensburg gedruckt worden ist. Diese Ausgabe ist gutgeheißen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient." „Nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange werde die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet." Die obigen „Monarchischen Rechte des hl. Stuhles in Sachen der Liturgie und des Kirchengesanges" machen es sich nun zur Aufgabe, den Wert (la valeur) der Approbation und den Charakter der Verpflichtung nachzuweisen.

Die Approbation ist eine positive, offizielle und authentische — wie lächerlich von einer Pustet-Ausgabe, wie unwahr von einer Buchhändler-Spekulation und ähnl. zu reden! Vgl. übrigens dazu Lans, aus dessen Besprechung sich die Schrift ergab. Was folgt aus dem authentischen, offiziellen Charakter der römischen Ausgabe? Die erste Pflicht ist (nach Benedikt XIV.), der Zensur und Kritik sich zu enthalten. „Die Dekrete des apostolischen Stuhles hinsichtlich der offiziellen Ausgabe des kirchl. Gesanges sind keinenfalls der Beurteilung und der Zensur der Archäologen unterworfen." S. 16. Vgl. das Dekret vom 14. April 1877.

Eine zweite Pflicht für den Archäologen ist eine Dienstpflicht (devoir de service): zur Disposition des hl. Stuhles die Resultate (les données) der Wissenschaft zu stellen, die Schwierigkeiten, die Hindernisse, die Widersprüche, kurz alles, was dazu dienen kann, die liturgischen Bücher zu verbessern, von Fehlern oder Unvollkommenheiten zu reinigen, wovon kein menschliches Werk frei sein kann, in Vorlage zu bringen.

Benedikt XIV. sagt hierüber: a) debita cum modestia et b) gravi fundamento difficultates exponere, easque c) judicio Sedis Apostolicæ supponere, ut earum veritatem et robur perpendat, si quando manus iterum admoveatur ad correctionem. S. 17. Hier die Norm und die Weise, wie die Wissenschaft die Autorität unterstützen soll. Vergleiche Brief Dr. Jakob's an den Kongreß und die Rede Haberl's bei Lans (Luppen) S. 56 u. ff. Der etwa von der kirchlichen Auctorität berufene Archäologe hat für die liturgischen Bücher die Aufgabe des Promotor fidei für die Heiligenverehrung: ad ipsum pertinet difficultates excitare tum in facto tum in jure ut veritas magis elucescat!

Mit Recht mußte Rom die 3. Proposition des Programms von Arezzo verwerfen: eine Edition nach der Tradition und Wissenschaft, mit Beiseitesetzung des hl. Stuhles!

Der Charakter der Verpflichtung! Auf Grund hauptsächlich der Autoritäten der Scholastik behandelt der Verfasser mit großer Ausführlichkeit diese Wahrheit, von der er sagt, sie sei so alt wie die Kirche, aber neu in ihrer gegenwärtigen Anwendung, in drei Fragen:

1. Wenn die gesetzmäßige Autorität einfach den Wunsch äußert, daß man diesen oder jenen Akt verrichte, ohne ihn verpflichtend machen zu wollen, ist dieser Akt Gegenstand des Gehorsams?

Ja — Suarez gibt 3 Gründe dafür an: die Praxis der Frommen, die Lehre des hl. Thomas und die Natur des Aktes und seine Beziehungen zu dem formellen Gebote. S. 20—22.

Anwendung: Der Wille des hl. Stuhles ist die Gleichförmigkeit des Gesanges in allen Kirchen; Mittel zu diesem Zwecke sind die officiellen Choralbücher. Der Wille des Papstes ist efficax, aber ohne obligatio. Er ist Materie des Gehorsams nach den Theologen.

Wer sich diesem Willen unterzieht, verrichtet einen Akt des Gehorsams und wer es nicht thut, unterläßt einen Akt dieser Tugend.

2. Nimmt der Wille der Autorität ohne Befehl wenigstens eine gewisse Verpflichtung in Anspruch, vielleicht von einer anderen Beschaffenheit als jene, welche aus dem befehlenden Willen der Autorität hervorgeht?

Ja (Suarez); es gibt eine moralische Verpflichtung, einem nicht präceptiven Willen zu gehorchen; der Titel dieser Verpflichtung entspringt der natura rei; allerdings der Grad (die Beschaffenheit) derselben ist verschieden von jener aus dem befehlenden Willen. S. 22 u. ff.

3. Gibt es für die Kirche nicht außerdem noch Gründe dafür, daß auch der bloße Wille und Wunsch der Autorität verpflichtet? S. 24.

Erster Grund: die Fülle des Primates der Jurisdiktion. Darin liegt wohl für den sichtbaren Stellvertreter Christi ein indirektes Recht des Gehorsams gegenüber dem bloßen Wünschen und Wollen. In vielen Fällen räth dazu — nämlich bloß zu wünschen — die Klugheit.

Zweiter Grund: die Thatsache der Approbation der Gesangbücher der Römischen Kirche schafft für alle eine stillschweigende Pflicht, sich den Wünschen des hl. Stuhles zu fügen und die Bücher anzunehmen. Sind es die Bischöfe, die einzelnen Kirchen oder die Kommissionen der Archäologen, welche den Kirchengesang bestimmen? Die Kirche spricht durch den Papst; ihm allein steht es zu, zu bestimmen, welches der Gesang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sei ab ecclesia probatus et frequenti et laudabili usu receptus.

S. 27—34 wird sodann nachgewiesen, wie es geschichtliche Thatsache sei, daß vom Anfang an bis zu Pius V. und von diesem Papste bis zu unseren Zeiten die liturgische Einheit nur verwirklicht wurde durch den bloßen Willen und Wunsch der Päpste einerseits und der Hingabe an diese Wünsche von Seite der Bischöfe, des Klerus und der Gläubigen anderseits. Diese Thatsache allein an und für sich setzt die Existenz des Rechtes voraus, Gehorsam zu fordern auch beim einfachen Ausdrucke des Willens.

Also objektiv betrachtet fehlte die 3. Proposition des Programms von Arezzo — abgesehen von der Intention ihrer Urheber, welche ohne Zweifel das nicht dachten und wollten, was sie sagten — nicht in Bezug auf den formellen Gehorsam, wohl aber auf den stillschweigenden.

Und so ordnet das Dekret vom 26. April auf rein kirchlichem Gebiete die Wissenschaft der Autorität unter und reiht sich würdig der Encyklika vom 28. Dezember 1878 an, in welcher die Autorität in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft dargestellt ist: wenn auch Leo XIII. der Papst der Wissenschaft und der Studien, so ist er doch vor allem der Papst der Autorität, der Papst des Gehorsams!

An welche Adresse die gelehrten Untersuchungen unseres Verfassers, welche hier nur in ganz kurzem übersichtlichen Auszuge gegeben sind, vor allem gerichtet sind, weiß jeder, der die „offenen Briefe" gelesen hat. Das Te Deum am Schlusse des Kongresses (Lans S. 68) mag das Ideal der Franzosen à la Dessus sein; — unser Ideal ist die Einheit des liturgischen Gesanges und die Schönheit des einen gregorianischen Gesanges nach den officiellen Büchern. „Wissenschaft und Autorität seien aber dazu vereinigt, daß man immer und überall die Wissenschaft zu dem Ziele verwende, aus der Ausgabe der Autorität schön und erbaulich zu singen."

In einem Anhange ist eine Abhandlung des Monf. Sauvé, weiland Rektor der kath. Universität in Angers, über das Dekret beigegeben: „Geschichte und Bestimmungen des Dekretes, Autorität und Gründe desselben." Seine Meinung faßt er in vier Sätze zusammen: 1. die Wünsche und Forderungen des Kongresses können nicht angenommen werden;

2. die einzige authentische und gesetzmäßige Form des gregorianischen Gesanges ist die der sogenannten „Regensburger" Ausgabe; über die Authenticität und Legitimität gibt es gar keinen Zweifel und keine Diskussion;

3. die neuen Ausgaben von Missalien, Ritualien und Pontifikalien müssen hinsichtlich der Noten in vollkommener Uebereinstimmung mit der erwähnten Ausgabe sein;

4. der hl. Stuhl ermahnt Alle, dahin zu trachten, daß diese Ausgabe in die hl. Liturgie aufgenommen werde, um so die Einheit des Gesanges zu erhalten; sie muß typisch werden für die übrigen.

Landshut. **Prof. A. Walter.**

B. Historisches und Ästhetisches.

„Eine Studie zum Stabat mater von C. H. Bitter." Leipzig, Verlag von Robert Seitz. 1883. 92 Seiten in Octav. — Preis 1 M. 50 Pf.

Mit grossem Interesse hat Referent die bezeichnete „Studie" Bitter's gelesen. Es wollen meine nachfolgenden Bemerkungen in keiner Weise die Verdienstlichkeit derselben schmälern, sondern nur manche Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten berichtigen und manche bisher vielleicht ganz unbekannte Vorgänge darstellen, die sich auf die Componisten des Stabat Mater beziehen. Man möge mir also verzeihen, wenn meine Abhandlung nur eine trockene Aufzählung von Zusätzen und Correkturen zu Bitter's verdienstvoller Schrift wird. Wir folgen dabei der Seitenzahl der Eingangs citirten „Studie". Der verstorbene [1]) ehemalige Finanzminister Preußens hat dieselbe mit viel Liebe und Pietät abgefaßt; er beginnt sie mit den Worten: „Unter den Kunsterscheinungen, welche dem frommen Sinne kirchlich

[1]) Gegenwärtiges Referat war bereits in den Händen der Redaktion des Kirchenmusikal Jahrbuches, als die Zeitungen die Nachricht brachten, daß Carl Hermann Bitter am 12. Sept. 1885 in Berlin gestorben sei Er war am 27. Febr. 1813 zu Schwedt a. O geboren; als Musikschriftsteller zeichnete er sich besonders durch seine Werke über Joh. Sebastian, Karl Phil. Emanuel, W. Friedemann Bach und deren Brüder aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ernster Männer während der langen Zeit von 4 Jahrhunderten ihre Entstehung verdankt haben, nimmt das Stabat mater keine der geringsten Stellen ein, ebensosehr wegen des in den Worten des Gedichts zum Ausdruck gelangten Gedankens hingebender Erregung, als durch dessen künstlerisch musikalische Auffassung und Wiedergabe."

Beginnen wir sogleich mit den nothwendigsten Berichtigungen; denn Ungenauigkeiten und falsche Angaben eines so angesehenen Mannes wurzeln leicht und schnell, und gelten bald als sichere weil unwiderlegte Thatsachen.

1) Pag. 3 Note muß es heißen Papst Johannes XXII., der von 1316—34 regierte. Einen Papst Innocenz XXII. gab es nicht, da der letzte Papst, der diesen Namen annahm, Innocenz XIII. (vorher Mich. Angelo Conti aus Rom) von 1721—24 regierte.

2) Zu pag. 8 berichtigen wir, daß es wahrscheinlich statt Schwesitzer heißen muß: „Schweitzer Johann", welcher vor ein paar Jahren als Domkapellmeister zu Freiburg im Breisgau gestorben ist. Schweitzer's „Stabat mater" steht in dessen „50 katholische Kirchengesänge" op. 15. Verlag von B. Herder in Freiburg im Breisgau. Es ist für 4 stimm. gemischten Chor.

3) Ferner bemerken wir zu p. 8, wo Bitter sagt: „A. v. Mayerl ist mir unbekannt," daß eine kurze Biographie desselben in Kornmüller's „Lexikon der kirchlichen Tonkunst" (Verlag von A. Weger in Brixen) p. 480 sich findet. Dort heißt es: „Anton von Maierl, geb. zu Bozen, starb 1839 als Privatier in Innsbruck, Schüler Ladurner's und Ett's, A. Flir's." Das von ihm in Druck erschienene[1]) Stabat mater übertrifft weit das von Pergolese und ist sehr empfehlenswerth. Man sehe im sog. Cäcilien-Vereins-Kataloge (zu haben in 4 Abtheilungen à 90 Pfenn. bei Fr. Pustet in Regensburg) die Referate Greit's ꝛc. sub Nr. 314 nach. Bei Pustet sind auch die beiden Stabat mater von Franz Witt erschienen, welche Bitter wohl citirt, aber nicht kennt. Das eine für 3 Männerstimmen, Witt's erste und einfachste Composition, erschien zuerst in Oberhoffer's Zeitschrift für kath. K.-M. „Cäcilia" (begonnen 1862) und dann fast unverändert in Witt's „Cantus sacri" opus V[a].[1]) Das andere für 4 st. gemischten Chor mit obl. Orgel erschien in erster Auflage bei A. Coppenrath, dann in zweiter in Witt's „Musica sacra" 1873 Beilagen p. 1 und in dritter in Part. und Stimmen im Verlag von Fr. Pustet, wo es um geringen Preis noch zu haben ist. Ueber das letztere opus (7) Witt's hat Peter Höveler eine „musikalisch-ästhetische Erklärung" bei Fr. Pustet erscheinen lassen, die um 50 Pf. dort zu haben ist.

4) Das St. m. von Gregor Aichinger, das Bitter p. 7 bloß citirt, steht in Proske's Musica divina[2]) Band IV p. 381, in welchem Bande sich auch die „Passionen" finden, so wie sie die kath. Kirche gebraucht. Wir bemerken dieses für Protestanten, welche, wenn sie von „Passionen" hören, immer an Tongebilde wie Seb. Bach's Johannes- und Matthäus-Passion denken. In demselben vierten Bande der Musica div. steht p. 384 das 4stimm. St. m. von Agostino Agazzari. Beide geben nur einige wenige Strophen des St. m., nicht den ganzen Text.

5) Zu pag. 8 bemerken wir ferner, daß über W. J. Emmerich sich Notizen finden in Dr. Mettenleiter's „Musik-Geschichte der Stadt Regensburg" (Verlag v. A. Coppenrath in Regensburg) p. 150. Sein St. m. ist leicht erhältlich von den Musikarchiven des Domes und zu St. Emmeram in Regensburg. Es ist ebenso wie das Witzka's, A. Bauer's und Kempter's (alle erhältlich durch Anton Böhm, Musikalienhandlung in Augsburg) verzopft und für den kathol. Gottesdienst völlig unbrauchbar, auch musikalisch größtentheils werthlos. Das Stabat mater von Capsberger steht in St. Braun's „Marienchöre" (erschienen in Freiburg im Breisgau 2 M. 60 Pf.), wo sich auch das von Lumpp findet. Bernhard Kothe's „Musica sacra" ist in 3 Theilen bei Leuckart in Leipzig erschienen und enthält im 2. Theil ein St. m.: harmonisirter Choral unter Nr. 72 und dann ein zweites unter Nr. 73 (p. 23) die erste Strophe des Palestrina'schen St. m., beide bearbeitet für 4 und 8 Männerstimmen.[3]) Das Werk v. Josef Seiler „Hymni sacri", in dem ein St. m. steht, ist bei Benziger in Einsiedeln (um 3 M. 60 Pf.)

[1]) Zu beziehen bei der Musikalienhandlung Joh. Groß in Innsbruck.

[1]) Verlag von Fr. Pustet in Regensburg.
[2]) Verlag v. Fr. Pustet.
[3]) Im dritten Theile steht dann sub Nr. 123 (p. 26) nochmals ein St. m. für 4 Männerst., ein „Choralsatz von Bernh. Kothe."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu beziehen. Ein anderes für 4 Männerst. steht in der III. Lieferung von Seiler's Sammlung „Laudate Dominum".[1])

6) Der oben citirte Cäc.-Vereins-Katalog zeigt noch folgende St. m. an: a) Autore ignoto in Mohr's „Cantiones sacræ", Verlag v. Fr. Pustet.[2]) b) Eines (ebenfalls bei Fr. Pustet erschienen) mit Orchester von Bernhard Mettenleiter, dem noch in Kempten lebenden Chordirektor, das der Beachtung und Aufführung würdig ist. Das von Josquin de Près erschien neu in der Sammlung (Musique rel.) von Maldeghem (Brüssel bei Macquardt). Das von Nanini in Bearb. für 4 Männerst. steht in der Sammlung von Jepkens-Piel „Kirchliche Gesänge", Verlag v. Schwann in Düsseldorf.

7) Ein sehr wesentlicher Irrthum findet sich p. 6, wo Bitter, wahrscheinlich durch die Behauptung Espagne's im 7. Bande der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken veranlaßt, sagt: Palestrina habe zwei St. m. componirt. Das ist nicht richtig; Palestrina hat nur das achtstimmige St. m. componirt, das Richard Wagner bei Kahnt in Leipzig erscheinen ließ. Die zweite zwölfstimmige Composition des St. m., welche im 7. Band seiner Werke steht und die Palestrina fälschlich zugeschrieben wird, stammt von seinem Nachfolger als Tonsetzer (maestro compositore) der sixtinischen Kapelle, von Felix Anerio. Dasselbe findet sich in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg, dann im Domarchiv und in dem zur alten Kapelle; es wurde in Regensburg in den Jahren 1848 bis 1855 öfters gesungen. Proske hatte in dem Tagebuche[3]) seiner ersten italienischen Reise (im Jahre 1834—1835) geglaubt (laut Dr. Mettenleiter's „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" p. 163), auch das achtstimmige sei von Felice Anerio. Das war ein Irrthum. Dagegen war es auch ein Irrthum Baini's (in seinem bekannten zweibändigen Werke über Palestrina), daß das zwölfstimmige von Palestrina sei.

8) Einen „Krauntschke" (vgl. p. 8) als Componisten eines St. m. gibt es wohl nicht. Es soll heißen Krawutschke (Robert) vor einigen Jahren als Vice-Domdechant in Breslau gestorben. Allein er hat wohl Marianische Antiphonen bei Benziger in Einsiedeln edirt, aber kein St. m. Bitter hat die Notiz wohl anders woher bezogen. Sie ist aber falsch. Seine weiteren Angaben p. 8 betreffs Deutschmann, Duval,[1]) Lederer, Ruel, Gouvy, L. v. Molitor (ein Johann Baptist Molitor lebt als kath. Chordirektor am Münster in Konstanz, ein St. m. von ihm kenne ich nicht) muß ich dahin gestellt sein lassen. Statt Neikes ist zu lesen Neckes. Wegen L. v. Köhnen habe ich mich an den Dom-Kapellmeister Friedrich Könen in Köln am Rhein gewendet. Derselbe schreibt: „Ich habe zwei Stabat mater componirt; das erste strophisch und findet sich in Kirchengesänge für vierst. gem. Chor, Verlag von Jacobi in Aachen (Nr. 134 des Catalog). Das zweite vereinigt mehrere Strophen zu einem Ganzen, ist für Frauenchor geschrieben und findet sich in meinem „Venite adoremus" „Neue Folge" bei Schwann in Düsseldorf erschienen. Nr. 845 des Catalog. — Herr Nekes hat ein Stabat mater strophisch geschrieben in „13 Kirchengesänge opus 8 (Selbstverlag) Nr. 265, b des Catalog. Ich kenne weder einen L. v. Köhnen noch einen Neikes; das werden also wohl in der Broschüre von Bitter Druckfehler ꝛc. sein."

9. Ergänzend möchte ich auf folgende Compositionen des St. m. verweisen: Liszt hat dasselbe componirt in seinem „Christus". Ett hat eine sehr eindringliche Melodie (eine Strophe) in den „Cantica sacra" v. Hauber-Ett, zweite Auflage von Fr. Witt, zu haben bei Pustet in Regensburg. — In Bayern war es in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gewöhnlich, daß junge Männer, welche für Kunst oder Wissenschaft bedeutsame Leistungen aufzuweisen hatten, vom Militärdienste dispensirt wurden. Um eine solche Dispense zu erlangen, hatte Johann Georg Mettenleiter, später Chordirektor an dem vom deutschen Kaiser Heinrich II. (zu-

[1]) Es steht in der 3. Lieferung p. 64 und enthält ebenfalls nur eine Strophe. Die 3 Lieferungen sind zu beziehen bei Ferdin. Schöningh in Paderborn.

[2]) Mohr's Cantiones (1. Aufl. 1878) enthalten eigentlich 4 Stabat mater. Das erste bringt den (taktlosen) Choral des Graduale romanum. offizielle Ausgabe vom J. 1871, und steht p. 128 ff. Das zweite bringt den Choral des Vesperale (nicht Vesperiale, wie Bitter p. 8 es nennt) romanum vom Jahre 1875 (p. 141), das für den gleichen Text eine ganz andere Melodie hat. Das dritte bringt eine Volksmelodie aus dem 17. Jahrhundert (p. 143). Das vierte eine solche (beide mit lateinischem Texte) aus dem Jahre 1678.

[3]) Das ganze Tagebuch ist sehr lesenswerth.

[1]) Von Duval, einem belgischen Componisten, kenne ich verschiedene Opera, aber kein St. m.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

benannt der Heilige) gestifteten und jetzt noch bestehenden Stifte „zur alten Kapelle" in Regensburg, ein St. m. mit Orchester als 21jähriger Mann componirt, das ich öfter von ihm und dem Domkapellmeister Schrems aufführen hörte. Er erhielt die Dispense. Ueber ihn siehe die schon zweimal citirte „Musik-Geschichte der Stadt Regensburg" p. 181—190. Bei dieser Gelegenheit möchte ich aufmerksam machen, daß in manchen Büchern sich große Irrthümer durch Verwechselung der drei Mettenleiter finden, welche auf kirchenmusikalischem Gebiete sich hervorgethan haben. Johann Georg Mettenleiter, geboren am 6. April 1812 zu St. Ulrich in Lonthal, jetzt zu Württemberg gehörig, wurde 1839 Chordirektor zur alten Kapelle in Regensburg und starb am 6. Okt. 1858; er war Laie.[1]) Sein Bruder, Dr. Dominikus Mettenleiter, kathol. Priester, componirte wenig und ist Verfasser der citirten Musikgeschichte Regensburgs, die sehr werthvoll ist, bei welcher ich Vieles über Joseph Riepel gearbeitet habe, dann der Musikgeschichte der Oberpfalz ꝛc. Endlich ein Vetter von beiden, Bernhard Mettenleiter, lebt und wirkt höchst verdienstlich noch in Kempten (Bayern). Johann Georg und Bernhard Mettenleiter haben St. m. componirt. Das des ersteren ist (wie gesagt) noch Manuscript, das des Bernhard M. ist bei Pustet zu beziehen (1878 erschienen).

Ein weiteres St. m. steht in „300 der schönsten geistl. Lieder" I p. 9 aus Corner's geistl. Nachtigall 1676. Wenn Bitter meint, die Zahl der Compositionen dieses Textes dürfte einhundert erreichen, so meine ich, daß vielleicht die Zahl 3—400 kaum genügen dürfte. Die Regensburger Bibliotheken bieten dafür die Belege.

10. Zu p. 11 corrigire ich den Druckfehler: Fac **me** portem, statt fac **ut** portem.

11. Ich komme nun auf die Herausgabe des Palestrina'schen St. m. durch Richard Wagner. Eines Tages übergab mir Meister Liszt die Abschrift einer Partitur des Palestrina'schen St. m., wie es von R. Wagner „eingerichtet" (mit Vortragszeichen versehen) und von ihm als Hof-Kapellmeister in Dresden s. Z. aufgeführt worden war. Er erzählte dabei: Ich habe jüngst R. Wagner über seine Bearbeitung gesprochen und **ihm** gesagt, sie solle herausgegeben werden **und** zwar durch den Unterzeichneten. **Da habe** Richard Wagner überrascht gefragt: „**Ja,** (antwortete Liszt) Du hast sie mir ja **geschenkt**; ich habe und bewahre Dein **Exemplar**, ließ diese Abschrift machen, **und will** sie Witt übergeben, damit er das **St. m.** erscheinen lasse." Damit erklärte sich **Richard** Wagner einverstanden. Liszt bestimmte **als** Verleger C. F. Kahnt in Leipzig, und **meinte**, ein paar tausend Exemplare gehen **schon ab.** Ich nahm also das Manuskript und **holte** mir Proske's erprobte Abschrift des **St. m.** aus dessen Bibliothek im bischöflichen **Palais** zu Regensburg zum Vergleichen. **Da** entdeckte ich denn haarsträubende Gebrechen; das ärgste war die Wiederholung eines ganzen Taktes unmittelbar nacheinander. **Während** die von R. Wagner eingesetzten Vortragszeichen ganz den Stempel seines Genies trugen (vgl. mein Referat im Cäc.-Vereins-Katalog sub Nr. 437), hatte derselbe die Abschrift offenbar einer corrumpirten **Ausgabe** entnommen oder der Abschreiber **hatte** seine Sache schlecht gemacht. Nachdem ich die Correktur vorgenommen, und **nur** drei Abweichungen von Proske's Abschrift hatte stehen gelassen, weil ich sie als in der richtigen Textdeklamation begründet erachtete, sendete ich die Abschrift zu allem Ueberflusse noch an Hrn. Haberl, der die Abschrift Baini's besaß. Da Hr. Haberl für die **Correktur** der drei von mir stehen gelassenen **Abweichungen** entschied, wurden auch diese **noch** corrigirt. Somit ist die Ausgabe R. Wagners als eine vollständig mit dem **Originale** übereinstimmende zu betrachten, natürlich die dynamischen und Tempo-Bestimmungen **ausgenommen.** — Nun wollte ich aber dem lateinischen Texte eine deutsche Uebersetzung beigeben. Um darüber Rath zu erhalten, wandte ich mich an meinen ehemaligen Lehrer Dr. Wilhelm Reischl, Professor an der Universität in München, den ich als gründlichen Fachmann und ausgezeichneten Linguisten kannte. Er erwiederte (ich citire aus dem Gedächtnisse[1]): „Ja, wer kann das übersetzen? Wer kann diesem Pathos gerecht werden?" Doch sendete er mir die Uebersetzung, wie er sie in seinem „Officium hebdomadæ sanctæ" (München bei J. J.

[1]) Die Angaben im Musiklexikon von Dr. Hugo Rieman sind richtig, aber unvollständig. Nur muß es statt 59. Psalm heißen 95, ein herrliches Werk.

[1]) Der Brief muß sich unter meinen Papieren finden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Leutner 1857 p. 449) hatte drucken lassen. Diese Uebersetzung wurde aber nicht beigefügt. Bitter schreibt p. 18: „Ich darf voraussetzen, daß die Autorschaft des berühmten Mannes, den seine Anhänger schlechtweg als den Meister zu bezeichnen pflegen, als sicher betrachtet werden darf." Bäumker behauptet das Gleiche. Ich habe mich deshalb an den Verleger Herrn C. F. Kahnt in Leipzig gewendet, welchem ich nachfolgenden Aufschluß (3. Juli 1885) verdanke: „Was Ihre Anfrage bezüglich der Uebersetzung des Stabat mater von Palestrina anbelangt, so erwiedere ich Ihnen, daß dieselbe von R. Wagner nicht ist, sie rührt von Professor Dr. C. Riedel her, welcher mir, nachdem ich mit ihm darüber Rücksprache genommen hatte, dieselbe anbot und von mir acceptirt wurde. Daß der selig verstorbene Wagner mit der Uebersetzung einverstanden war und sie sanctionirte, geht daraus hervor, daß er bei der Revision einige unbedeutende Abänderungen angebracht hatte. Die Uebersetzung selbst ist sowohl für Katholiken, wie für Protestanten. Dies ist der Hergang der Sache, welchen ich mir erlaube, Ihnen zu melden."

12. Der Satz Bitter's p. 44, das St. m. habe Palestrina „für 2 Chöre mit 2 Sopranen, Alt und Baß ohne Tenor geschrieben", ist unrichtig. Palestrina hat für 2 Chöre (Sopran, Alt, Tenor und Baß) geschrieben. Der Tenor liegt da freilich sehr hoch; allein das entspricht dem alten Tonsystem. Das St. m. gehört nämlich der sog. „äolischen" (IX.) Tonart an. In dieser hat der Sopran seine Oktave von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{a}}$,[1]) der Alt von $\bar{c}$ zu $\bar{\bar{c}}$, der Tenor von G zu $\bar{g}$, der Baß von C zu $\bar{c}$. Man nannte das den „ambitus" einer Tonart. Jede Tonart hatte ihre bestimmte Oktave (Umfang oder „ambitus") und nach dieser Oktave richtete sich die Wahl der Schlüssel, so nämlich, daß möglichst wenig Noten außerhalb der 5 Notenlinien vorkamen. Deßhalb findet sich im Original für den Tenor der Schlüssel $\overline{\overline{\text{𝄡}}}$. Das mag zu dem Schlusse Anlaß gegeben haben, diese Stimme sei vom Alte zu singen.[2]) Aber zur Zeit Palestrina's war das a so tief, wie jetzt unser f und fis. Damals lag also der Satz Palestrina's für die Tenoristen sehr bequem, besonders wenn sie gutes Falsett hatten.

13. Zu p. 49 bemerke ich, daß ich betreffs der Hiller'schen Composition der Meinung bin, daß sich diese verzopfte Arbeit nicht zur Ausführung in einer kath. Kirche eignet. Auch betreffs der Beurtheilung des St. m. von Pergolese p. 54 stimme ich nicht mit Bitter, sondern mit Mendelssohn zusammen. Wie wenig ich die Schönheiten in Pergolese's St. m. verkenne, mag man daraus ersehen, daß ich das Gedicht E. Geibel's „Pergolese" mit Benutzung der besseren Motive Pergolese's in Musik gesetzt und als „Pergolese, kleine religiöse Cantate" bei Seiling in Regensburg habe erscheinen lassen. Allein Mendelssohn hat ganz Recht, wenn er von den „lächerlichen Trillerchen" Pergolese's spricht. Ich verwerfe also in Nr. 2 die Stelle pertransivit ($\bar{\bar{g}}$ des Soprans mit tr) die Nr. 11, in Nr. 8 „in amando" (p. 19 des Peters'schen Clavier-Auszuges, wo die beiden Singstimmen sich auf **amando** in zopfiger Weise breit machen 12 Takte lang). Die Parallelstelle p. 18 ist ebenso lächerlich. In der Peters'schen Ausgabe sind übrigens die meisten der „lächerlichen Trillerchen" weggelassen.

14. Pag. 55 steht ein häßlicher Druckfehler. Statt: Flammis ne urar succensus heißt es falsch: Flammis arci ne succendar.

15. Eine Frage: Meint Bitter unter dem p. 75 und schon vorher citirten „Steffan" den berühmten Componisten, späteren Staatsminister und Bischof von Spiga, Agostino Steffani? Wenn, dann hoffen wir über denselben später Ausführlicheres berichten zu können. Vor der Hand verweisen wir auf Dr. Riemanns „Musik-Lexikon" p. 877, ganz besonders aber auf die Schrift von Wocker „A. Steffani" (zu beziehen bei Bachem in Köln).[1])

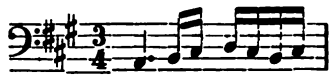
[1]) Dazu kommt manchmal noch die „nota superabundans", bei den authentischen Tonarten nach abwärts.

[2]) Uebrigens wurde der „Alt" in den Werken der älteren Meister nicht von Knaben, sondern von Männerstimmen (Falsettisten) gesungen.

[1]) Als erste Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft pro 1885 ist von Franz W. Woker, kathol. Pfarrer in Halle, an der Saale erschienen: „Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani, Bischofs von Spiga, späteren apostol. Vikars von Norddeutschland." A. Steffani ist 1655 in Castelfranco bei Padua geboren. Als zwölfjährigen Knaben fand ihn der bayerische Graf Tattenbach im Kirchenchor von St. Markus in Venedig, von wo er ihn wegen der hohen musika-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

16. Wir wollen uns mit Kleinigkeiten nicht aufhalten. Aber um doch einige anzuführen, so billigen wir die Behandlung der Worte „nati poenas" durch Fr. Kiel (pag. 82) nicht. Das „schöne Nachspiel" des Orchesters erinnert doch zu lebhaft an den Anfang von Beethovens Duo für Violin und Pianoforte in A-dur



etc.

17. Das pag. 86 angeführte Beispiel aus Dvorak's St. m. hat etwas Triviales, nimmt wenigstens nicht für die Composition ein.

Hat ein Neubearbeiter der Bitter'schen Studie die Werke, von denen p. 84 bemerkt wird, daß der Verfasser ihrer nicht habhaft werden konnte, sowie besonders die auf Süddeutschland's und Oesterreich's Kirchenchören [1]) befindlichen Kompositionen über diesen Text alle eingesehen, dann wird eine zweite Auflage der trotz ihrer Mängel höchst dankenswerthen Studie noch interessanter werden können. Zum Schlusse bemerkt der Unterzeichnete, daß er nur jene Punkte besprochen hat, welche ihm ohne weitere Studien ohnehin geläufig waren. Er hat also nicht alle Angaben Bitter's geprüft, dazu fehlte ihm Zeit und Bibliothek; sondern er hat nur jene manken, ungenauen oder falschen Angaben corrigirt, die sich ihm als solche auf den ersten Blick zu erkennen gaben. Die Studie Bitter's erschien schon 1883, ich erhielt sie am 18. Dez. 1883; obwohl der Plan vorstehender Correkturen ꝛc. sofort gefaßt wurde, unterblieb die Ausführung wegen anderweitiger Arbeiten doch bis heute.

Landshut in Niederbayern
am 20. Mai 1885.

Dr. Franz Witt.

---

lischen Anlagen, die er zeigte, mit sich nach München nahm. Hier fand der wälsche Knabe so sehr die Gunst des Kurfürsten, daß er auf dessen Kosten in der Musik und den Wissenschaften eine vorzügliche Ausbildung erhielt und 1675 zum Hoforganisten ernannt wurde. Fünf Jahre später, 1680, ward er zum Priester geweiht und im folgenden Jahre wurde er zum Kammermusikdirektor befördert. Von da ab machte er sich einen Namen durch verschiedene musikalische Compositionen, namentlich durch eine Reihe von Opern, die mit großem Aufwand in München aufgeführt wurden. Seine Münchener Periode endete mit dem Jahre 1688, in welchem der Kurfürst von Bayern auf 3 Jahre ihm sein Gehalt im voraus zahlen ließ. Als Tondichter hatte er bereits weit und breit Ruhm geerntet, auch in Rom, wohin er wiederholt Studienreisen gemacht hatte. In der Geschichte der Musik wird er als der Vorläufer Händels gerühmt, namentlich hat dessen Biograph Chrysander Steffani's Bedeutung in dieser Hinsicht auf das vortheilhafteste geschildert. Und zu seinen Lebzeiten war seine Autorität und sein Ruhm als eines der ersten Tondichter seiner Zeit ganz unbeschränkt.

Dies führte ihn auch (wahrscheinlich 1689) an den Hof des Kurfürsten Ernst August nach Hannover, wo er mit Leibnitz, Hortensio Mauro und der berühmten Kurfürstin Sophia zu den Sternen am Himmel dieses glänzenden Hofes gehörte. Hier componirte er eine neue Reihe von Opern und eine sehr große Zahl Duette, für welche Hortensio Mauro die Texte schrieb, und welche seinen Namen weithin berühmt machten Von 1693 an gab er die Musik mehr und mehr auf und erscheint meist nur als Staatsmann, Minister des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und als Gesandter an verschiedenen Höfen. Später wurde er Bischof von Spiga i. p. i. Er wurde am 2. Januar 1707 im Dome zu Bamberg consecrirt von dem Kurfürsten-Erzbischof von Mainz. Ueber Aufführungen seiner Duette schrieb ihm der genannte Hortensio Mauro im Januar 1707: „Hier (in Hannover) wird jeden Abend gesungen und gespielt. Und des Teufels ist es, daß diese Musikanten, welcher zwei sind, sich so abmatten. Und Sie (Steffani) sind die unschuldige Ursache davon. Aber Sie glauben nicht, wie Sie das so fertig bringen, was packt, bewegt und fortreißt. Dies hat mehr Kraft und Lieblichkeit, als die Sympathie, und alle die hier sind, fühlen die süssen Beziehungen, welche ihre Seele rühren und erheitern. Sie mögen (als Bischof) den Segen spenden, die Firmung und Priesterweihe ertheilen, excommuniciren, was Sie wollen, weder Ihr Segen noch Ihr Fluch wird jemals so viel Gewalt und Lieblichkeit haben, oder so viel Ethos und Pathos, als Ihre liebenswürdigen Noten. Man hört hier nicht auf, sie zu bewundern und anzuhören." Während die vielen mir bekannten Lexica der Tonkunst fast Nichts über die musikalischen Werke Steffani's angeben, verzeichnet Dr. Riemann in seinem „Musiklexicon" folgende Werke desselben: „Psalmodia vespertina 8 plenis vocibus concinenda" (1674); „Janus quadrifons 3 vocibus vel 2 qualibet prætermissa modulandus" (1685, Motetten mit Basso continuo für 3 Stimmen, von denen jede beliebige weggelassen werden kann); „Sonate da camera a 2 violini e continuo" (1679); „Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo" (1683, sehr bemerkenswerth), und eine kleine Schrift: „Quanta certezza habbia da suoi principj la musica" (1695; deutsch von Werkmeister 1699, auch von Albrecht 1760). Als er dem Staatsdienste sich gewidmet hatte, überließ er (1710) seine Stellung als Kapellmeister dem Componisten des „Messias", Georg Friedrich Händel (geboren 23. Februar 1685).

[1]) Ich kenne noch ein Stabat mater von Jungbauer, ausstaffirt mit zwei Arien und zwei Recitativen aus Opern von Benda.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Leonida Busi, avvocato: **Benedetto Marcello** musicista del secolo XVIII — sua vita e sue opere. Bologna, Nicola Zanichelli 1884.

Das Büchlein (127 Seiten) enthält einen Vortrag (79 Seiten), welchen der Advokat Busi in der philharmonischen Akademie zu Bologna am 12. März 1883 gehalten hat, mit erläuternden Notizen (48 Seiten). Drei Punkte will der Verfasser darin besprechen: Das Leben Marcellos, seine Mitgliedschaft der Accademia Filarmonica, eine Beurteilung seiner musikalischen Bestrebungen und Werke. Mit Begeisterung und Eifer, dabei in ruhiger, klarer Sprache ist das Thema durchgeführt; deswegen hält es das Interesse des Lesers wach auch dann, wenn es nichts Neues bietet.[1]) Über Geburtsjahr, Eltern (die Mutter heißt Paolina, B. S. 7 und 89, nicht Paula, wie Fétis Biogr. V, 440, Cäcil.-Kalender 1878 S. 24), Lebensschicksale u. dgl. (das Unglück in der Kirche ss. Apostoli begegnete ihm nicht 1726, wie Fétis l. c., Cäc.-Kalender, S. 25, sondern 1728) herrscht im ganzen Übereinstimmung; einzelnes Differirende möge hier besprochen werden. Man kann hie und da lesen, „der Vater habe Marcello in seiner Jugend mit Gewalt von der Liebe zur Musik abziehen wollen, aber ohne Erfolg". Busi weiß davon nichts; im Gegenteile S. 8: „è facile comprendere per quali ragioni e con quanto impegno, Benedetto, sin dalla prima adolescenza, fosse indotto a dare opera assidua allo studio e della musica e della letteratura. Da un lato il padre gli era amorosamente di guida; dall' altro aveva nell' esempio della madre un possente incitamento." Also in liebenswürdigster Weise war sein Vater ihm Führer. S. 49: „B. fin dall' età più tenera cominciò ad apprendere gli elementi della musica. Il padre volle che fosse istruito nel suono del violino; e lo affidò per l'insegnamento alle cure e alla direzione dell' illustre Tartini." Also der Vater selbst gab ihm den berühmten Tartini zum Lehrer in der Violine. Aber — als einst sein Bruder Alessandro, ein Virtuos der Geige, sagte, sein Bruder wäre nur dazu fähig, ihm seinen Geigenkasten nachzutragen, warf Benedetto seine Geige weg und verlegte sich ganz auf das Studium des Kontrapunktes. Siehe Busi S. 49, 50.[1]) Wie ernst es dem Vater war mit der musikalischen Ausbildung seines Sohnes, das ersehen wir auch aus einer Anekdote Mazzucchelli's (Busi S. 104, Nr. 25). „Der Vater hatte ihm versprochen, ihn in die Komödie mitzunehmen, wenn er eine Violinsonate lerne. Benedetto that es nicht; zur Strafe ließ ihn der Vater 3 Stunden spielen." Freilich dann als angestrengtes Studium der Musik (oft 10 Stunden des Tages B. S. 52) seine Gesundheit bedrohte (B. S. 53) und seine Kräfte aufrieb, schritt der Vater ernst ein, brachte Marcello auf das Land und zwang ihn zur sechsmonatlichen Ruhe. Vgl. dazu Fétis l. c.

Die wichtigsten Notizen aus seinem Leben sind nach Busi: Marcello hatte kaum das 21. Lebensjahr (also 1707) erreicht, als er die Ausübung der Advokatur unternahm (S. 10) — vgl. Cäc.-K. S. 25: mit 25 Jahren wurde der lebenslustige Mann Advokat. Mit 20 Jahren, also 5 Jahre vor der gesetzlichen Zeit, nahm er teil an dem maggior Consiglio; nach dem 30. Jahre trat er in den Rat der Vierzig ein (1716). Am 28. Mai 1729 (nach S. 14) oder 1728 (nach Caffi S. 95) heiratete er im Geheimen Rosana Scalfi (Vgl. Gedicht und Anmerkung 6). Den 16. August 1728 war das Erlebnis in der Kirche der hl. Apostel, welches Marcello zu einem Leben der Frömmigkeit und Zurückgezogenheit brachte — tutto dato ad esercizi di religione e di pietà, conduceva una vita ascetica S. 16. 1730 wurde er nach Pola (versetzt?) als Provveditore per la Republica serenissima bestimmt S. 18. Nach 3 Jahren kehrte er vorzüglich aus Gesundheitsrücksichten nach Venedig zurück, wo er sich bis 1738 aufhielt — dann wurde er Camerlengo (vielleicht heutzutage Schatzmeister) in Brescia (quæstor brixiensis). 24. Juli 1739 starb er auch daselbst. Fontana sagt, 1705 habe Marcello gegen die Madrigale Lotti's geschrieben; die Autorschaft aber Marcellos an der Lettera critica (Fétis l. c. p. 443) ossiano osservazioni contro i Madrigali posti in Musica da Ant. Lotti[2])

[1]) Vgl. Cäcilienkalender 1878, S. 17—25 mit einem Gedichte „Benedetto Marcello" von Franziska von Hoffnaaß und Anmerkungen vom Redakteur des Kalenders.

[1]) Auf diese Anekdote spielt das Gedicht S. 17, II. Abteilung an: „Das scharfe Wort:
Aus seines Bruders Mund, das damals ihn
So schwer betroffen, hat ihn ganz verwandelt."

[2]) Die Red. bemerkt, daß Busi durch diese Annahme mit Oscar Chilesotti in unerquicklichen Streit gerieth. Letzterer hatte nämlich in der Bibliothek des Pietro Canal zu Crespano (im Venetianischen) das einzige bisher bekannte gedruckte Exemplar dieses Briefes gesehen, während die Bibl. in Bologna nur eine unvollendete, abgebrochene Hand

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

scheint nach Caffi abgelehnt werden zu müssen. Fétis schreibt dieses abfällige Urteil dem satirischen Charakter Marcellos (Malheureusement le caractère naturellement satirique) und seiner geringen Achtung der Kompositeure seiner Zeit zu S. 46, 47. Busi nimmt dagegen Marcello in Schutz und meint, wenn auch das Urteil öfters streng, so sei es doch immer gerecht; nicht Neid und Leidenschaft spreche daraus; es sei der Brief ein wahres Muster einer gesunden und gerechten Kritik. S. 48. Guerrino Amelli in seiner Musica sacra 1878 Nr. 13 u. ff. erwähnt auf der Grundlage von Briefen den Eintritt Marcellos in die philharmonische Akademie von Bologna; Busi führt diesen genauer an und verlegt ihn in die Zeit von November bis Dezember 1711 (S. 23 u. ff.) Aus Allem (dem Briefe, den Verhandlungen u. s. w.) ist ersichtlich, welche außerordentliche Gewandtheit der kaum 25jährige Mann in den kontrapunktischen Formen hatte S. 27. Busi bespricht auch die Messe, welche Marcello vorlegte. Seine Werke führt auch der Cäc.-K. S. 25 Nr. 7 und 10 an. Ausführlich zählt sie Fétis a. a. O. auf.

Mit dem Urteile über Benedetto Marcello, den die Zeitgenossen „Musices princeps" heißen, ist man schnell fertig. Sittard z. B. in seinem Kompendium der Geschichte der K.-M. S. 134 und 135 sagt: „Seinen ꝛc. Psalmen verdankt er hauptsächlich seine Berühmtheit, jedoch mit Unrecht, da wir in das Lob, welches demselben heute noch gespendet wird, nicht einstimmen können, da auch sie wie seine sonstigen Werke den Dilettanten nicht verleugnen. Dann fehlt es seinen Kompositionen an tieferem Gehalte, wenn auch eine gewisse einschmeichelnde Melodik nicht abgesprochen werden kann!" Ganz anders urteilt darüber J. A. Hiller in seinen „Wöchentlichen Nachrichten, Leipzig 1769 S. 1". Vgl. die Musikgeschichte von Langhans S. 125. Busi S. 56 u. ff. findet die Zahl der Kompositionen unglaublich; unmöglich scheint es, daß Marcello während eines nicht sehr großen Zeitraumes, noch dazu in Anspruch genommen von den schweren Sorgen öffentlicher Ämter und von historischen, philosophischen und literarischen Studien, so vieles komponieren konnte. Er erwähnt Instrumental- und Vokal-Kompositionen im Kammer-Stile (da camera) und dann kirchliche Stücke, von denen seine 50 Psalmen[1]) das Hauptwerk: „Si rivelano sempre i due pregi caratteristici che fanno di M. un sommo compositore; voglio dire, il genio e la scienza: da un lato estro, fantasia, imaginazione, facoltà inventrice; dall' altro scienza profonda nel modi di armonizzare, di trattar gli accordi, di giovarsi degli artifici e delle forme del contrapunto." Also Genie und Wissenschaft, Phantasie und Kunst zeichnen seine Werke aus: was will man mehr? „Allerdings in manchen seiner Kompositionen (Kantaten und Madrigalen) zeigt sich bizarria, stranezza, scherzo — etwas Sonderbares, Fremdartiges, Scherzhaftes; aber — sempre più appalesano la potenza d'ingegno di B. Marcello die Kraft des Genies zeigt sich darin um so mehr. Was seine kirchlichen Kompositionen anlangt, so ist der hervortretende Charakter „die Inspiration": daher die bedeutendsten Stücke erfreuen, bewegen, begeistern, erheben Geist und Herz der Gläubigen zu Gott. „Chi non conosce la bella semplicità dei canti? chi non ricorda l'avveduto maneggio e l'ammirabile chiarezza nella disposizione delle parti? chi non ammira la naturalezza e la varietà delle modulazioni, non aspre, non ricercate, non mancanti di preparazione, non abusate per viziosa frequenza? chi non rileva la giudiziosa spezzatura degli andamenti e dei tempi, tanto per interpretare i sentimenti diversi della poesia, quanto per isfuggire la monotonia e la uniformità? chi non approva l'innesto frequente del recitativo, che non solo serve opportunamente a riposare gli ascoltatori dalle melodie periodiche e misurate, ma di sovente si eleva a potenza di espressione efficacissima ed eccita movimento straordinario di affetti? chi non applaude infine alla sapienza di M. nell' armonizzare, alla somma destrezza di lui nel trar partito ed effetto anche dalle forme più aride e scolastiche del contrapunto? S. 73 und 74. Also liebliche Einfachheit, Klarheit in der Disposition, Natürlichkeit und Manigfaltigkeit der Modulation,

schrift besitzt. Auch der Druck ist unterbrochen worden, jedenfalls auf Verwendung von Freunden Lotti's. Chilesotti hätte diese wichtige Notiz wohl ohne das Triumphgeschrei mittheilen können, das den Eindruck macht, als habe ein Indianerhäuptling seinen feindlichen Collegen zwischen den Kauwerkzeugen.

[1]) Mattheson ließ die Psalmen in's Deutsche übersetzen und in Hamburg aufführen; Avison veröffentlichte sie mit englischer Übersetzung in London. Viele Ausgaben wurden in Italien veranstaltet, die neueste und prächtig ausgestattete in der Calcografia musicale Amelli's zu Mailand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verständige Berechnung und Verteilung in der Bewegung und in den Tempi, schöne Verwendung des Recitativs, kunstvolle Harmonisirung, außerordentliche Geschicklichkeit in der Handhabung auch der trockensten Schulformen des Kontrapunktes — sind die auszeichnenden Vorzüge der musikalischen Kunst Marcello's.

Ich schließe mit den Worten Busi's (S. 79): „Mit der größten Bewunderung muß ich ehrerbietig das Haupt neigen vor dem Genie Benedetto Marcello's."

Prof. A. Walter.

Schmid, Theodor, S. J. **Das Kunstwerk der Zukunft** und sein Meister Richard Wagner. Herder, Freiburg, 1885.

Wird dieses Buch, dessen Verfasser uns durch seine gelehrten und geistreichen Abhandlungen über das Kunstschöne in der Kirchenmusik in den Cäcilienkalendern 1883—85 wohl bekannt ist, in dem kirchenmusikalischen Jahrbuche angezogen, so kann und soll dieses natürlich nur insoweit geschehen, als es im engeren oder weiteren Zusammenhange mit der Kirchenmusik steht. Anscheinend steht ein Buch über Zukunftsmusik und R. Wagner unseren Zwecken und Bestrebungen sehr ferne und doch in der That näher, als die bloß oberflächliche oder optimistisch arglose Beobachtung oder „engherzige Stubengelehrtheit" (Seite 205) oder „Unkunde der Thatsachen" vermutet. Wenn die Loge (S. 204) in Wagners Tendenz-Zukunftsmusik eine Kraft ersehen hat, welche ihren Zwecken — der rein humanistischen, ästhetischen Erziehung und Bildung dienlich ist; wenn nach diesen Idealen einer neuen Kulturperiode die Opernhäuser zu Häusern eines freilich sehr sonderbaren Gottesdienstes werden und die Kunst an Stelle der Religion treten soll; wenn das Theater bestimmt ist, zum Heiligtum zu werden, wo wir selbst „der Erlösung vorempfindend teilhaftig" zu werden glauben und „alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen"; wenn der Erlöser Christus, den der Kirchenglaube gebunden hält (S. 189), Erlösung durch die Kunst finden soll, „Erlösung dem Erlöser": dann in Wahrheit erscheint die kirchenmusikalische Thätigkeit im Dienste des Glaubens an den lebendigen Gott und des Opfers des erlösenden Gottes-Sohnes als ein Gegengewicht gegen den rationalistisch verflachenden Geist der Zeit; dann stellen wir mit Fug und Recht gegenüber die ethische Aufgabe der edlen und erhabenen Kirchenmusik und bringen in Parallele Veredlung und Sittlichung des Volks durch die „Kunstschule des gemeinen Mannes", die Kirche; dann findet aber auch hinwiederum die edle und erhabene Musica divina, deren Förderung das kirchenmusikalische Jahrbuch gewidmet ist, durch jenen Gegensatz ihre beste Würdigung und Wertschätzung; dann endlich stehen sich, wie erwähnt, katholische Kirchenmusikbestrebung und das Wagner'sche Werk der Zukunftsmusik näher als auf den ersten Blick es scheint. Im Lichte der Schopenhauer'schen Philosophie werden Wagners Werke, vorzüglich die Trilogie und Parsifal auf ihren Inhalt geprüft und in ihrem oft widerlichen Gegensatze gegen das religiöse und sittliche Gefühl trotz alles Glanzes der Kunst, alles Aufgebotes von Scenerie und Maschinen und Bühnentechnik, trotz einer fascinirenden Instrumentation dargestellt. Klingt es nicht z. B. wie Hohn einer sich selbst der Kritik preisgebenden Kunst, wenn die ganze Idee des Wagner'schen Bühnenweihefestspieles nichts anderes sein soll als eine Verherrlichung des — Vegetarianismus? Vgl. S. 184, 198, 199. Was hätte das Genie Wagners leisten können, wenn seine Texte nicht das Produkt einer pessimistischen Philosophie wären: sein Materialismus und Pessimismus vergiftet ihm Moral und Ideal der Kunst. Mag man manches seiner Werke für eine Todsünde gegen den Genius der deutschen Sprache halten — viele Scenen in „Tristan" und in der „Trilogie" sind auch Sünden gegen Gottes Gebot (S. 145) und des Menschen sittliche Bestimmung. So mag es nicht leicht einen Meister der Tonkunst geben, für den wir so sehr einerseits die Superlative des Ruhmes und Lobes — was die Wagnerenthusiasten zu leisten im Stande sind, kann man in dem Buche des P. Schmid fast auf jeder Seite lesen — wie auch anderseits berechtigte Worte des schärfsten Tadels und der vernichtendsten Verurteilung hören und haben.

Das religiöse Element tritt, „Parsifal" ausgenommen, in keiner Oper Wagners so in den Vordergrund und überdies mit so entschieden katholischem Gepräge wie im Tannhäuser: das Gebet der Elisabeth, himmelhoch erhoben über die unvermeidliche preghiera der italienischen und französischen Oper; der Ton der Pilgerlieder:

> Zu dir wall ich, mein Jesus Christ,
> Der du des Sünders Hoffnung bist!
> Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,
> Der Wallfahrt wolle günstig sein;

dann die Anrufung Marias durch Tannhäuser, um sich aus den bösen Zauberbanden der Herrin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Hörselberges zu befreien. Der Ruf: Heilige Elisabeth! bitte für mich! ist die wagnerisch umgebildete Choralgesangsweise der Anrufungen aus der kathol. lauretanischen Litanei. (S. 31 u. 32.)

Wagner hat in seinen Werken noch öfter und zwar höchst geschickt solche Griffe in die kirchliche Musik gethan. Er wußte die großen Meister derselben wohl zu schätzen und zählte seiner Zeit zu den Subskribenten der „Musica divina" von Dr. Proske.[1]) Die Perle der Kompositionen Pierluigis — das unvergleichliche Stabat mater fand durch ihn eine von tiefem, liebevollem Eingehen in das Kunstwerk zeugende Edition. Ferner in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" weist er auf Palestrina und seine Schule als die Blüte und Vollendung der Kirchenmusik hin und bekämpft die Instrumentalmusik in der Kirche. Ihre Einführung gilt ihm als der erste Schritt zum Verfall echten Kirchengesanges. Diese Worte sind um so bedeutsamer, als sie in einer Zeit geschrieben wurden (1848), wo noch kein Cäcilienverein der Profanirung kirchlicher Tonkunst ein Ende zu machen beschlossen hatte, und wo die Meisterwerke der Alten noch nicht wieder zu jenen Ehren gelangt waren, welche man ihnen jetzt zollt. S. 33. Gerade diese Bekanntschaft mit den Meisterwerken des 16. Jahrhunderts (des Palestrina-Stiles) (S. 41 und 42) legte ohne Zweifel in Wagner die befruchtende Idee zu jener Polyphonie des Tonsatzes, wie sie z. B. ganz vorzüglich in Lohengrin hervortritt und wie sie in dem wunderbaren Aufbauen von s. z. s. autonomen Melodieen in den Singstimmen und ebenso großartig wie wirksam im Orchester erscheint. Ein Genie, wie das seine, brauchte nur einmal eine Messe Palestrinas oder Lassos, dieser Virtuosen des Kontrapunktes, gehört zu haben, um sich diese grandiose Architektonik mit beispielloser Energie dienstbar zu machen und damit Effekte zu erzielen, wie sie noch kein Tonkünstler erreicht.

Zu den Mitteln Wagners, um dem Ideengehalte der dramatischen Dichtung Ausdruck zu geben, gehören der Gesang (Vers und Melodie), das Orchester und die s. g. Leitmotive, d. h. jene kurzen und prägnanten Instrumentalsätze, womit der Komponist gewisse Situationen, Beziehungen, persönliche Charakteräußerungen u. s. w. von vornherein entsprechend ausdrückt, um damit im Hörer die Erinnerung an die fragliche Person u. s. f. wachzurufen. (S. 76.) Was nun diese letzteren anlangt, so ist hier allerdings nicht der Ort, über die Berechtigung oder Nichtberechtigung zu disputiren; aber das sei erwähnt, daß Leitmotive in der Tonkunst nicht neu. Den großen kirchlichen Tonsetzern des 16. Jahrhunderts waren sie sogar sehr geläufig. Vgl. z. B. die Messe Pierluigis Assumta est, Dum complerentur etc.! Als wahre Leitmotive der Festidee klingen diese Melodien durch die ganze Meßkomposition hindurch. Vgl. darüber z. B. meine Bemerkungen zum liturgischen Jahre in Witt's Musica sacra 1881, Nr. 10, S. 113. Nicht unerwähnt soll bleiben, wie das prächtige Gral-Motiv im Parsifal seinen Originaltypus habe in der Art und Weise, wie in der Dresdener Hofkirche die Responsorien beim Hochamte gesungen werden. S. 202. Das Abendmahlsthema klingt stark an kirchliche Choralweisen an. Bei den ersten Noten der Heilandsklage erinnert man sich unwillkürlich an den Anfang des Cantus Lamentationum.

Das ist die vorzüglichste Ausbeute, welche man bei einem kirchenmusikalischen Streifzuge in dem Schmid'schen Buche gewinnen konnte. Im Übrigen wird Jeder, welcher das Buch durchstudiert, mit der größten Befriedigung es aus der Hand legen. Er lernt darin das Genie Wagners und seine Größe und Bedeutung als Wort- und Ton-Dichter, seinen künstlerischen Entwicklungsgang („Gründungszeit, Ausbau, Vollendung"), die ästhetische und religiös-philosophische Würdigung seiner vorzüglichen Dramen kennen, aber auch seine Schwächen und Irrtümer, seine künstlerischen, philosophischen und sittlichen Excentricitäten. Mir aber drängte sich bei der Lektüre immer wieder der Gedanke auf: wie viel Aufwand von Geist und Talent und Kunst und Geld und Opfer für rein humanistische Tendenzen; wie viel mehr sollte geschehen mit einer unvergleichlich größeren Sympathie und Energie für unsere Musica divina, für die liturgische Feier des Erlösungsopfers!

Prof. A. Walter.

[1]) Veranlaßt durch die Broschüre des Herrn Dr. Witt über das Dirigiren, in welcher die Aufführung und Direktion der alten Meister ausführlichst besprochen, verlangte Wagner Proske's Musica divina kennen zu lernen und bestellte sie durch Herrn Witt bei dem Verleger Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

C. Zum deutschen Kirchenlied.

Guido Maria Dreves, S. J. Ein Wort zur Gesangbuch-Frage. 131 Seiten. Freiburg, Herder, 1885. Vereinskatalog Nr. 871.

— — **O Christ hie merk!** Ein Gesangbüchlein geistlicher Lieder. 167 Seiten, nebst einem Anhange der notwendigsten Gebete eines katholischen Christen. Freiburg, Herder, 1885.

Seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts, von Johannes Christoph Olearius an, „dem Unübertroffenen an besonnener Gelehrsamkeit und Wahrhaftigkeit, wie an Liebe für seinen Gegenstand",[1]) hat sich die musikalische Archäologie mit bewundernswertem Forscherfleiße mit der christlichen Hymnologie, namentlich auch dem deutschen Kirchenliede beschäftigt. Allerdings waren vorwiegend protestantische Gelehrte auf diesem Gebiete thätig; denn für die Kirche der Reformation ist das deutsche geistliche Lied neben der Predigt und dem Gebete ein vorzüglicher Kultbestandteil. Begreiflich daher, daß darauf das archäologische Interesse besonders gerichtet war.[2]) Doch auch von katholischer Seite hat man in den letzten Dezennien diesem Gebiete wissenschaftlicher Untersuchung eine größere Aufmerksamkeit geschenkt; ja, ich möchte sagen, durch angestrengte Forschung und energische Arbeit das Versäumte nachgeholt. Wer kennt nicht Hölscher, Bollens, Kehrein, Mone, Schlosser, Beck, Lindemann, Meister, Bäumker? Diesen reiht sich nun mit obigen angezogenen Büchern Guido Maria Dreves, S. J., an: Hau- und Bausteine sind sind sie, seine Darstellungen und Forschungen, gerichtet und geschichtet zu einem eventuellen allgemeinen deutschen Gesangsbuche.[3]) Wegen der Richtigkeit und Klarheit des Inhaltes, der interessanten und anregenden Diktion, der geistreichen Sprache hat sein „Wort zur Gesangbuch-Frage" in allen Renzensionen und Referaten eine beifällige Besprechung gefunden, welche er auch in vollstem Maße verdient. Seine in diesem Buche dargelegten Anschauungen werden immer in der Gesangbuch-Frage respektirt werden müssen. Welches sind aber diese? Ich versuche unmaßgeblichst, sie in möglichster Kürze wiederzugeben.

„Wie soll ein Kirchenlied gewachsen sein?"

Ein Lied muß es sein vor allem und dann Volkslied und letztlich ein Kirchenlied.

Wenn das Kirchenlied ein Lied muß sein, dann muß es lyrischen Schwung, lyrische Stimmung haben; das Lied ist seinem innersten Wesen nach durch und durch subjektiv. Lyrisch muß auch im Liede das Dogma durchdrungen und assimilirt sein. Daß dabei das übertriebene Pathos und die Gefühlsschwelgerei in lauter Oh und Ach, in Seufzen und Wimmern ausgeschlossen ist, ist so selbstverständlich wie daß der trockene, doziernde, moralisirende, oder gar apologetisch-polemisirende Ton im Kirchen-Liede keinen Platz hat. Genau und richtig, schön und edel, wie das profane Lied, ja noch mehr muß das Kirchen-Lied nach den Regeln und Normen der Kunst gebildet sein.[1])

Volkslied, volkstümlich, aus dem Volke, für das Volk, für jene Tausende, welche gläubig fromm in unseren Kirchen beten! Dann ist das Kirchen-Lied auch ein Volkslied, wenn es mit der innigsten Subjektivität die gesündeste Allgemeinheit des Gefühls verbindet: „als lebendiges Glied an dem lebendigen Leibe, dessen Haupt Christus ist, singt der Sänger des deutschen Kirchenliedes seinen Gesang." Dann hält sich auch das Kirchenlied einerseits frei von wissenschaftlicher Vornehmthuerei und pedantischer Schulweisheit, anderseits aber weiß es auch nichts von Überreiztheit und Weichlichkeit des Gefühls, von Überschwänglichkeit und Geziertheit der Empfindung und des Empfindungsausdruckes. Diese Fehler kennt das ächte und wahre Volkslied nicht; vielmehr ist es kindlich-fromm, naiv, schlicht und unbefangen und zeichnet sich durch ungesuchte und ungezwungene Tiefe und Innigkeit der Stimmung aus, durch jene Wärme und Wahrheit, welche an und für sich aus aller Volkspoesie so wohlthuend uns anspricht.

Das Kirchenlied muß für die Kirche geeignet sein; nicht also etwa bloß ein geistliches Lied, welches für die Hausandacht gedichtet und komponirt. Als kirchliches Lied darf es natürlich Nichts gegen den Geist und die Lehre der Kirche enthalten, muß alles Weltliche, Leichtfertige, Kleinliche ausgeschlossen halten, muß von jenem

[1]) Wackernagel, das deutsche Kirchenlied, Seite XIX; Meister, das katholische deutsche Kirchenlied, Seite 6.

[2]) Vgl. mein Referat über Bäumkers katholisches deutsches Kirchenlied, historisch-politische Blätter, 94. Band, Seite 403—14.

[3]) Vgl. Meister I. B. S. VIII, Bäumker II, S. VII, Dreves, Ein Wort, S. 10.

[1]) Diesen Satz müssen wir besonders merken zur Beurteilung des „Christ, hie merk" nach seiner textlichen Seite.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

großartigen Ernste und jener Erhabenheit durchdrungen sein, womit allein das Kirchenlied zum Heiligtume sich nähern darf.

Zum Kirchen-Liede gehört, wie der Leib zum Menschen, die Melodie. Natürlich muß auch diese wie der Text einen kirchlichen Charakter an sich tragen. Dieser ist nicht Monotonie und Mangel an Bewegung, sondern ein gewisser Ernst und eine gewisse Getragenheit, weit entfernt von Ausgelassenheit in der Freude, von Sentimentalität in der Liebe, von Weichlichkeit im Schmerze. O diese leider nicht seltenen Melodien der Kirchenlieder, welche für ein Ständchen oder eine Mondschein-Arie passen!

Wie man ein altes Lied handhaben mag?

Unsere sämtlichen alten Kirchenlieder bedürfen einer sprachlichen Überarbeitung: was wir von unseren alten hochpoetischen Liedern in unseren modernen Gesangbüchern haben, sind bleiche Schatten, Gespenster! Freilich die Umdichtung, der Neuguß, die Wiedergeburt des alten Liedes wäre die richtigste Art der Veränderung; aber wo ist das dichterische Genie? wo ist der Mann, der neben der Kenntnis der mittelalterlichen Sprache auch das Talent des Dichters hat? So bleibt nur die Umänderung durch Verbesserung; aber der Verbesserer trete erstens mit äußerster Pietät an die alten Lieder heran. Wir müssen die Gesänge als Kunstreliquien von hohem Werte ansehen und insofern für besser als Alles, was wir und tausend Andere zu leisten im Stande wären; wir werden es uns doppelt bedenken, ehe wir uns leichthin zu einer Änderung entschließen, „nur weil der Vers etwas holpericht und rauh oder ein Reim etwas unrein oder auch ein Ausdruck ein wenig altväterisch ist." Dadurch geht dieses kühne Bild, jene zarte Wendung, dieser Stabreim, jene volltönenden Vokale verloren.

Der Verbesserer muß zweitens mit Selbstverleugnung umdichten. Nur da geändert, wo ohne Änderung absolut nicht auszukommen! Leichter als eine Änderung wird eine Abkürzung[1]) gestattet sein, namentlich bei Liedern mit unangenehmer Weitschweifigkeit. „Aber abkürzen, nicht abschlachten!"

Wenn drittens geändert wird, so muß das im Stile des Originals geschehen, sowohl was den Gedanken als auch was den Gedankenausdruck, ja selbst die einzelne Wortform betrifft.

[1]) Seite 103 ist erwähnt, daß die ungeheuere Sangeslust stets neue Strophen eines gewissen Liedes dichtete, sodaß schließlich in manchen Gesangbüchern dieselben sich auf Hundert und mehr beliefen.

Man recurrire viertens immer auf den ältesten Text eines Liedes, verfolge ihn bis dort hinab, wo er aus den Gesangbüchern verschwindet oder zum Behufe ferneren Verbleibes verballhornisirt wird und verwerte aus den eingetretenen Veränderungen diejenigen, welche es verdienen.

Wie ein Liederbuch soll geartet sein?

Was muß es quantitativ und qualitativ, was darf es nicht enthalten?

Quantitativ. Nicht großer Reichtum — 150 Lieder, wie beim Münster'schen Gesangbuche, dürfte die richtige Mitte sein, sondern große Auswahl soll das Liederbuch empfehlen.

Nicht werden aufgenommen 1. eigentliche Singmessen; denn die besten taugen nichts. In ihrem Ursprunge unlauter, weil Kind und Kindeskind josephinistischer Aufklärerei, trägt die Singmesse alle Spuren jener glaubensarmen, kalten und ausgenüchterten Perrückenperiode an sich, schale Lehrhaftigkeit des Inhaltes, lendenlahm sich hinschleppende Versifikation, verbunden mit ungebührlich lustigen oder sauersüßlichen Liedesweisen.

2. Metrische Übertragungen der altchristlichen Hymnen eines Ambrosius, Prudentius, Fortunatus u. a.

3. Lieder protestantischen Ursprunges, welche entweder häretisch oder häretisch gefärbt sind, oder solche, welche als ursprüngliche Kampfes- oder Bekenntnislieder ihre Spitze gegen die alte Kirche kehren, als z. B. „eine feste Burg ist unser Gott" u. a.

Ob lateinische Messen und Vesperandachten aufzunehmen, mit dieser Frage will P. Dreves sich nicht beschäftigen.

Was kann und soll aufgenommen werden?

1. Statt der eigentlichen Singmessen sollen für jede Festzeit eine Reihe von Liedern bezeichnet sein, welche unter der Messe zum Kyrie, Gloria u. s. w. gesungen werden können.

2. Die Aufnahme von Uebersetzungen lateinischer Dichtungen des 13. bis 15. Jahrhunderts, welche so sehr im Geiste des Volksliedes gehalten sind, daß es oft schwer zu sagen ist, welches der Urtext und welches die Uebertragung, kann nicht beanstandet werden.

3. Vorreformatorische Lieder, welche bei der Kirchentrennung der jüngere Sohn als sein Erbteil mit in die Fremde nahm, dürfen deshalb nicht von uns aufgegeben werden.

4. Dagegen daß einzelne Lieder, die erwiesener Maßen protestantischen Ursprungs sind, aber seit Langem in katholischen Sammlungen sich befinden, darin verbleiben, ist vernünftiger Weise kaum etwas einzuwenden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

In Bezug auf die Qualität der einzelnen Lieder kann alles in die Worte zusammengefaßt werden: nur wahrhaft Wertvolles nach Text und Melodie! Lieber etwas zu streng als zu nachgiebig!

Warum statt zu beanstandende Melodien zu entfernen, denselben eine andere Weise zu Seite stellen?

Warum solche Melodien durch Entschnörkelung zu ernüchtern trachten?

Warum, was man für die Kirche unbedingt verwirft, für Wallfahrten und häusliche Andachten gelten lassen?

Vor allem aber weg mit jenen halb weltlichen, halb religiösen, Naturbetrachtung mit Marienminne, Frühlingssentimentalität mit Gottesgefühlen verquickenden geistlichen Schiffer- und Schäferliedern!

Dieses sind die Anschauungen P. Dreves' in der Gesangbuch-Frage. Dabei trägt er diese in einer so frischen, reizenden und geistreichen Form vor, belegt sie mit Beispielen, vergleicht, anatomisirt und secirt, citirt Autoritäten, daß man das Buch mit dem höchsten Interesse durchstudirt und sich — ich möchte fast sagen — gar nicht traut, in manchen Sachen eine andere Meinung zu haben. Dazu hat er dann seine Anschauungen durch das zweite oben angezogene Büchlein: „O Christ hie merk!" praktisch illustrirt: dieses ist eine Sammlung von 150 Liedern auf 155 S. — nebst einem Gebetsanhange von 48 S.

Es sind mir natürlich auch die Gefühle der Pietät und Toleranz gegen unsere alten trefflichen deutschen Kirchenlieder nicht fremd; doch scheint mir Pietät und Toleranz nicht mehr am Platze zu sein, „wenn der Vers etwas holpericht oder ein Reim etwas unrein oder ein Ausdruck etwas altväterisch ist." In „Christ hie merk" aber sind diese Mängel sehr oft, viel mehr als bloß „etwas" vorhanden. Reime wie S. 1 verheißen hat — ein wahrer und getreuer Gott; S. 3 besinnen und Dingen; Vater — beraten; S. 4 Christi, friste; gab, herab; empfangen, lange; — S. 5 wahrer Gott, unerforschter Rat; — S. 8 Tag und herab; willst und mild; sperrt und wird; — S. 12 zart und hat; — S. 14 und 15 Stadt und gesagt; Gott und hat; — S. 40 gut und Tod; — S. 76 Luft und Sucht[1]) u. s. w. sind doch nicht mehr bloß etwas unrein.

Oder Konstruktionen S. 1 der Herr ein Mensch empfangen ward — S. 11 über die Naturen — und blieb doch Jungfrau klare — S. 12 ward heut gebor'n die Klarheit schön der Sonne — S. 26 Laßt uns sein' Diener werden, im Himmel wird's uns lohnen — ob diese wohl noch angehen?

Seite 110:

„Zu aller Zeit sie wünschten Streit,
Dadurch des Himmels Pforten
Zerrisse aller Orten" —

was heißt das?

Seite 155:

„Dann wird das Lachen werden teu'r,
Wenn Alles wird vergeh'n in Feu'r."

ist das eine noch gangbare Poesie?

oder Seite 52:

„Meinst du, du könnst in's Paradeis
„Mit Sporn und Stiefel laufen?"

geht das noch an?

Ob wohl Ausdrücke, wie S. 3 pflag, S. 3 mit reichem Schallen, S. 23 kunt, S. 62 bracht, S. 99 zubereit't, S. 72, 84 Glast, S. 88 wir glauben in einen Gott, S. 43 funden, S. 39 so da was (war), S. 133 Veiel, S. 133, 145 Gilgen, S. 111 Flucht statt Zuflucht, S. 95 Urlaub nehmen u. a. v. mit der Idee und Aufgabe des Kirchenliedes in Uebereinstimmung sind? Man kann sich wundern, wie der strenge Kritiker in der Theorie des Gesangbuches so milde ist in der Praxis!

Ob so häufige Elisionen wie S. 29 Str. 3 und 4 oder S. 83 Str. 2 noch zu den poetischen Schönheiten, wie sie die Kunst vom Liede fordert, gezählt werden dürfen?

Viele andere Verstöße könnten angeführt werden gegen den jetzigen Sprachgebrauch, gegen eine richtige Satzkonstruktion, den lyrischen Charakter des Kirchen-Liedes[1]) (S. 6. 10. 14. 65; ob das nicht etwa doch unter jene Punkte fällt, welche P. Dreves tadelt?) (an Seufzern, welche er so wenig liebt, leistet Nr. 23 doch etwas zu viel), Fehler durch s. g. Flickwörter, unmotivierte Inversionen. Vielleicht Kleinigkeiten?! Ich weiß es nicht.

Gewiß „wenn sich nur meine Seele hebt und in den Flug kommt, in dem der Geist des Dichters war!" Göthe. Vgl. Dreves S. 84. Aber es bleibt doch auch richtig, was Geibel sagt:

„Die schöne Form macht kein Gedicht,
Der schöne Gedanke thut's auch noch nicht;
Es kommt darauf an, daß Leib und Seele
Zur guten Stunde sich vermähle."

Möglichst vollkommen in der Form nach den Gesetzen der Kunst, wie sie eben die Gegenwart kennt und übt, soll nach meiner Meinung das heilige Lied vor dem Altare erscheinen. Es soll

[1]) Sollen denn das Reime sein? wenn in den übrigen Strophen, dann wohl. Übrigens macht meine Darstellung auf Vollständigkeit keinen Anspruch.

[1]) Vgl. Musica sacra 1835, p. 123.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mich in der Begeisterung für das Alte Niemand übertreffen; aber wie soll man sich heutzutage z. B. für die Archaismen der Malerei oder Plastik begeistern, für die Fehler der Zeichnung, der Perspektive, für die Naivitäten des mittelalterlichen Humors u. dgl. Und was in der einen Kunst recht, ist in der anderen billig.

S. 86 will mir nicht recht taugen. Wenn das evangelische Gesangbuch Archaismen und Unebenheiten hat, so ist das Sache der evangelischen Kirche; wir wollen sie in unserer Kirche nicht. Und ob das evangelische Volk sich nicht daran stoßt? wer weiß es? Die auf tieferer Bildungsstufe Stehenden stoßen sich freilich nicht; diese würden auch bei uns aus Mangel an Unterscheidung Alles singen. Ich kenne eine Gemeinde, welche täglich nach dem Rosenkranze in einem Dankgebete für das römische Reich betet. Nun Thatsachen gegenüber braucht man sich, glaube ich, in diesen Punkten nicht gar zu sehr echauffiren; aber bei prinzipieller Besprechung und Bestimmung muß man sich wohl auf einen höheren Standpunkt stellen.

„Die liebe Jugend — was ist auch verloren, wenn sie anfänglich ein paar Mal lacht; lacht sie nicht hierüber, so wird sie über etwas Anderes lachen!" S. 86. Gerade der Jugend gegenüber scheint mir dieser Satz doch nicht recht zu gelten. Ist denn nicht nach einem allgemeinen pädagogischen Satze das Beste gerade gut genug für die Jugend? müssen wir nicht gerade heutzutage Alles ferne halten, was das religiöse Gefühl der Jugend auch nur im geringsten alteriren würde? Gerade an sich unbedeutende Dinge können bei jungen Leuten, welche noch nicht zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem unterscheiden können, großen Schaden anrichten.

Übrigens sind das vielfach subjektive Anschauungen über Dinge, welche eine mannigfache Beurteilung zulassen. So ist es auch mit den Singmessen! Ich meine in 10jähriger Praxis gerade durch diese Gebete und Gesänge während der stillen hl. Messe viel Gutes und Lobenswertes bewirkt gesehen zu haben. Ich benützte Mohr's „Cäcilia" und fand doch nicht, daß diese Singmessen textlich und melodisch „gar so verwerflich" seien.

In Bezug auf die protestantischen Lieder (S. 125) möchte ich an die Verordnungen erinnern, welche Dr. Jakob in seiner „Kunst im Dienste der Kirche" erwähnt S. 349: „Lieder in der Landessprache, welche nicht katholisch gefertigt sind, sollen durchweg entfernt werden." „Wir verordnen, daß von unseren Kirchen ferne bleiben und in denselben keine Stätte finden Gesänge von Häretikern, sie mögen durch noch so großen Schein schöner Modulationen oder Frömmigkeit das Volk ansprechen." Ob es also gestattet ist, Ausnahmen zu machen?

Melodisch wird mit Recht „Christ ist erstanden" als der Saul unter den Liedern hervorgehoben; daß aber über manche Lieder des „Christ hie merk" unser Saul gar weit mehr als um Kopfeslänge emporragt, daß minderwertige Melodien darunter sind, weiß der Verfasser mit seinem feinen ästhetischen Geschmacke, von dem er so oft Proben ablegt, selbst am besten.

„Rechter Christendank und reicher Gotteslohn" dem Herrn Verfasser für die beiden Bücher!

Landshut. **Prof. A. Walter.**

Musica divina von Dr. K. Proske

nun wieder complet.

Der erste Band des monumentalen Werkes von Dr. C. Proske erhielt eine zweite Auflage, deren letztes Heft: Haupttitel, Vorrede und biographische Notizen von C. Proske (aus der 1. Aufl.), — die Biographie Proske's von Dr. G. Jakob und Vorwort zur zweiten Auflage mit wichtigen Zusätzen zu den Biographieen der alten Meister von F. X. Haberl, unlängst die Presse verließ.

Die 2. Auflage des I. Bandes der Musica Divina bietet statt der III., IV., V., X., XI. u. XII. Messe[1]) der 1. Aufl. aus Gründen leichterer Ausführbarkeit und höhern innern Gehaltes sechs andere Messen, welche schon seit vielen Jahren in dem Repertoire des Domchores und des Stiftschores U. L. F. zur alten Kapelle in Regensburg sich eingebürgert haben. Sämmtliche 12 Messen sind vierstimmig.

Eine kurze Charakteristik derselben gebe ich in den folgenden Zeilen:

I. Missa „Brevis" von Giov. Pierluigi da Palestrina; eine festlich erklingende Messe voll Leben, Kraft und Innigkeit.

II. Missa „Iste Confessor" von demselben Meister. Ambros nennt sie „in ihrer krystallklaren

[1]) Demnach wurden die Messen: Dies sanctificatur von Palestrina, Octavi Toni und Puisque j'ai perdu von Orlando di Lasso, die Messe von Ant. Lotti und die beiden Messen Pitoni's durch neue bisher unedirte Werke ersetzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Durchsichtigkeit äußerst schön". Über diese Messe hat der Unterzeichnete eine Analyse veröffentlicht im Cäcilienkalender 1881 unter „Meditationen über die Polyphonie der alten Schule".

III. Missa „Sine Nomine" von demselben; eine stimmungsvolle und wirkungsreiche Composition, klar und natürlich in der Stimmführung trotz des häufigen Übersteigens der tiefern Stimme über die nächst höhere, ja gerade dadurch von ganz eigenthümlichem Reize.

IV. Missa „Lauda Sion", deren Motive Pierluigi der Fronleichnamssequenz entnahm; diese Messe ist nicht schwer auszuführen, und hat einen feierlich-freudigen Charakter.

V. Missa „Jesu, nostra redemptio", wieder von dem princeps musicae, eine an Schönheiten und tief ergreifenden Stellen reiche Messe in der phrygischen Tonart.

Diese fünf Messen gewähren uns schon einen Einblick in die Compositionsweise des großen Präneſtiners; sie zeigen uns seine elegant geformten Melodien, die er in staunenswerther Beherrschung der musikalischen Satzformen zu einem einheitlichen Kunstwerke verwebt, indem er sie in feinfühliger Weise bald gleichzeitig, bald imitirend, bald zwei, dann drei und vierstimmig auftreten läßt, bald einfach und kindlich fromm, bald wieder mächtig aufsteigend, die scheinbaren Gegensätze aber immer in zartfühlender Weise vermittelnd. Daher mag es kommen, daß man diese Compositionen immer lieber gewinnt, je mehr man sie studirt, je öfter man sie singt und hört.

VI. Missa „Quarti toni" von Th. L. da Vittoria. Mit Recht schließt sich diese Messe an die fünf vorhergehenden Palestrina's an: Vittoria stand, wie Proske sagt, unter allen römischen Zeitgenossen Pierluigi's diesem durch Geistesadel am nächsten. „Arbeit und Gebet, Genie und Demuth durchdringen sich in diesem Meisterwerke zur vollendeten Harmonie." (Proske im Vorwort zu dieser Messe.) Und Ambros sagt von Vittoria: „Man erkennt an diesem Avilaner den Landsmann der hl. Theresia von Avila, deren liebeflammendes Herz in mystischer Glut brannte." Um die praktische Ausführbarkeit dieser schönen, mittelschweren Messe zu erleichtern, sind einige Sätze von einem Anonymus beigegeben. Wenn auch diese Sätze durchaus nicht an die Höhe Vittorias reichen, so wird doch mancher Chor dafür dankbar sein, daß die Messe nun auch ein vierstimmiges Agnus Dei enthält, da das einzige Agnus Dei der ersten Auflage ein fünfstimmiges mit zwei Sopranen ist.

VII. Missa „Brevis" von A. Gabrieli; steht zwar nicht auf der Höhe Palestrina's und Vittoria's, erfreut sich aber trotz mancher rhythmischen Schwierigkeiten großer Verbreitung auf unsern Kirchenchören.

VIII. Missa „Dixit Maria" von Hasler stellt keine hohen Anforderungen an den Sängerchor.

IX. Missa „Quinti toni" von Orlandus Lassus ist unter dem Titel: Pillons, pillons lorge den obengenannten Sängerchören gar wohlbekannt. Sie klingt sehr feierlich, hebt und senkt sich so zu sagen von selbst. Die letzten vier Takte des Credo müssen rhythmisch und dynamisch stark abnehmend vorgetragen werden, — wie ja auch der Gang der Harmonien absteigend ist, — um nicht an würdevollem Ernste Einbuße zu erleiden; die beigegebene Abkürzung am Schlusse des Gloria aus einem Münchnercodex ist sehr empfehlenswerth.

X. Missa „Laudate Dominum" von demselben, ist eine der interessantesten von den vierstimmigen Messen des großen Niederländers. Ihre Aufführung erheischt einen bessergeschulten Chor als die vorhergehende und gutes Stimmaterial; dann ist aber auch die Wirkung eine glanzvollere und großartigere. Der Raum erlaubt es nicht, in die Details dieser Composition sich einzulassen. Haberl's Vorwort gibt wohl den richtigen Schlüssel zum Verständniß derselben. Wenn einmal diese und ähnliche Messen einem Chore einstudirt sind, brauchen sie für weitere Aufführungen keine besondere Mühe mehr, sie sind so tief eingreifend in unser Seelenleben, daß ihr Eindruck nicht so leicht verwischt wird.

XI. Missa pro defunctis von Matth. Asola kann von Männerstimmen, oder, besonders um die Terz erhöht, von Alt mit drei Männerstimmen recht wirkungsvoll gesungen werden. Die Beigaben von Cazzati und Fr. Guerrero ermöglichen die mehrstimmige Ausführung des vollständigen liturgischen Requiemtextes.

Unter XII endlich ist ein leicht ausführbares Requiem von einem unbekannten römischen Autor, welches in harmonischer und rhythmischer Beziehung den Leistungen und Wünschen der meisten Kirchenchöre entsprechen wird, ohne im Reigen der eilf übrigen Messen jenen fremdartigen Eindruck zu machen, welchen das Pitonische Requiem bewirkte.

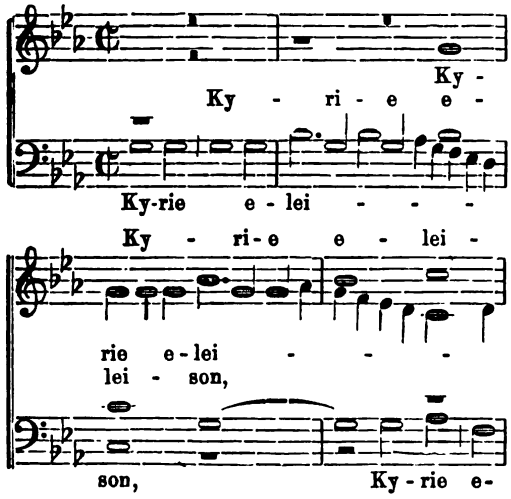
Nun wurden allerdings schon bei der ersten Auflage der Musica divina manche Bedenken gegen die Art und Weise der Redaktion dieser und anderer Werke der Alten geäußert. Das erste betrifft wohl die Transposition. Um nämlich eine bequeme Stimmlage und gute Klangwirkung zu erzielen, müßen einzelne der Messen dieses Bandes, wie überhaupt viele Compositionen der Alten, höher oder tiefer intonirt werden, als sie im Originale stehen. Der Herausgeber der oben angeführten Messen wollte den vielfach ausgesprochenen Wünschen in dieser Richtung entgegenkommen, und ließ die II., III. und IV. in jener Tonhöhe drucken, welche sich bei den oftmaligen Aufführungen im Regensburger Dome als die geeignetste erwiesen hatte. Es wurden jedoch bald Stimmen dagegen laut, da Orgelstimmung, Größe und Akustik der Kirche, die Festzeit, ja selbst die Sängerzahl und der jeweilige Zustand der Singstimmen für die Intonation maßgebend sein können. In richtiger Würdigung dieser Gründe begnügte sich der Herausgeber, von der fünften Messe angefangen nur im Vorworte die wünschenswerthe Transposition anzugeben. In der Wirklichkeit ist das Transponiren viel leichter, als es sich der Unerfahrne vorstellt, besonders das Transponiren in die Ober- oder Unterterz (Vgl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Unterzeichneten Vade mecum für Gesangunterricht § 24 und den Artikel über das „Schlüsselsystem“ der Alten, Cäcilienkalender 1882).

Mit dem Transponiren innig verbunden ist die Kenntniß des Schlüsselsystem's. Ja, wenn man einmal dieses Stück aus der Elementar-Musiklehre sich gründlich ansehen wollte! Es müßten alle Vorurtheile fallen gegen eine Sache, welche unsere singende Jugend sozusagen spielend lernt und immer fort ausübt! Es sei mir erlaubt, auch hier wieder auf oben zitirtes Vade mecum (§ 5) und Kalenderartikel hinzuweisen.

Ein weiteres Bedenken richtet sich gegen die Partituren mit vier, fünf und mehreren Liniensystemen. Für gleichzeitige Stellen und einfache Compositionen genügen allerdings zwei Liniensysteme. Aber wirklich polyphone Compositionen, in denen jede Stimme als selbstständiges Individuum auftritt und in reger Stimmlebendigkeit mit den andern in Verkehr tritt, würden ihre Klarheit und Übersichtlichkeit auf nur zwei Systemen einbüßen. Es würde z. B. der Anfang der herrlichen Messe „Sine nomine“ von Pierluigi auf zwei Systemen folgendes Gesicht zeigen:



Man betrachte dagegen diese Takte in der vierzeiligen Partituranlage und man wird die Vorzüglichkeit dieser Disposition auf den ersten Blick einsehen. Das Lesen derartiger Partituren jedoch wird durch Übung erlernt, indem man vorerst je zwei Stimmen (Sopran u. Alt, Alt u. Tenor, Tenor u. Baß), sodann drei und endlich alle vier Stimmen lesen lernt, wozu das Spielen der Stimmen auf einem Tasteninstrumente der beste Behelf ist. So progressiv fortschreitend gelangt man auch zum Verständniß der Partituren.

Endlich vermissen Viele ungern die modernen Vortragsbezeichnungen, vorzüglich Tempo und die dynamischen Zeichen. Allerdings mag es gut sein, dem ganz und gar der Sache Unkundigen mit derlei Bezeichnungen zu Hilfe zu kommen. Für denjenigen aber, der die Alten versteht, der sie richtig aufzufassen gelernt hat, der Choral singen kann, der das nothwendige Verständniß der kirchl. Liturgie besitzt und der das Festleben der Kirche mitlebt, für den sind die Vortragsbezeichnungen zum Mindesten überflüßig, wenn er sonst musikalisch beanlagt ist. Wer diese Erfordernisse hat, der kümmert sich nicht viel um die Vortragszeichen, — der liest den Vortrag aus der Composition an und für sich heraus; demjenigen aber, dem obige Eigenschaften fehlen, helfen alle möglichen Vortragszeichen nicht viel; und selbst wenn er sie noch so genau einhält, wird der Effekt doch nur äußerlich und seelenlos sein. Dazu kommt noch der Umstand, daß derartige Vortragsbezeichnungen immer nur relativ zu nehmen sind. Nur zu häufig werden diese Bezeichnungen in übertriebener Weise ausgeführt, wodurch oft die schönsten Stellen gründlich verdorben werden; besonders bei Direktion der Alten sollte man sich vor diesem Fehler nicht minder hüten, als beim Vortrage des Chorales. Man soll das Natürliche nicht in's Unnatürliche verkünsteln. Endlich kann es nicht geleugnet werden, daß manche Stelle verschiedene Auffassung zuläßt. Gründe genug, die Vortragsbezeichnungen bei Edition alter Werke gänzlich wegzulassen. —

Durch Erscheinen der 2. Aufl. des I. Bandes der Musica divina von Proske ist dieses großartige Werk wieder komplet. Die Verlagshandlung bietet nun die vier Bände der Musica divina und zwei Bände des Selectus novus für den Preis von 40 Mark an, mit sämmtlichen Stimmen (einfach) aber um 60 Mark, ja sie gewährt noch Termine zur Abzahlung dieser Beträge. Wenn man bedenkt, daß das sehr schön ausgestattete Werk in Partitur und Stimmen 4810 S. Noten- und 178 S. Textdruck für Vorbemerkungen (für praktische Aufführung des Inhalts, wichtige bibliographische Notizen, ästhetische Bemerkungen, Biographie Proske's u. s. w.) enthält, die Seite splendiden und deutlichen Notendruckes demnach nur wenig über 1 Pfennig zu stehen kommt, so hat man wohl Ursache, den Preis beispiellos billig zu finden. Möchte doch dieses vortheilhafte Anerbieten der Verlagshandlung, dem Werke Carl Proske's, der Musica divina, den Weg bahnen auf viele Kirchenchöre und in noch mehr Studierzimmer!

Regensburg.

Michael Haller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Musica Divina sive Thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum S. Ecclesiae cath. inservientium, ab excellentissimis superioris aevi musicis, numeris harmonicis compositorum, quos e codicibus originalibus tam editis quam ineditis accuratissime in partitionem redactos edidit Carolus Proske. **Annus primus.**

(Unter der Bezeichnung „Annus I" „Erster Jahrgang" sind folgende Bände zusammengefasst, welche mit dem Selectus novus Missarum in Partitur und einfachen Stimmen zu 60 Mk., ohne Stimmen aber zu 40 Mk. ungebunden abgegeben werden. Solide praktische Einbände in ½ Chagrinleder werden pro Partituren-Band für 4 Mk. netto geliefert.)

Annus primus. Tomus I. Liber Missarum. 12 vierstimmige Messen.	ℳ	₰
1. Missa „brevis" von Palestrina. Part.	—	90
Stimmen	—	40
2. „ „Iste confessor" v. Palestrina. Partitur 60 ₰. — Stimmen	—	35
3. „ „Sine nomine" von Palestrina. Partitur 60 ₰. — Stimmen	—	40
4. „ „Lauda Sion" v. Palestrina. Part.	—	70
Stimmen	—	40
5. „ „Jesu nostra Redemptio" von Palestrina. Part. 70 ₰. — St.	—	40
6. „ „Quarti Toni" v. L. da Vittoria. Partitur 70 ₰. — Stimmen	—	40
7. „ „brevis" von Gabrieli. Part.	—	70
Stimmen	—	40
8. „ „Dixit Maria" v. J. L. Hasler. Part. 56 ₰. — St.	—	30
9. „ „Quinti Toni" von Orlando di Lasso. Part. 48 ₰. — St.	—	30
10. „ „Laudate Dominum de coelis" v. Orl. di Lasso. Part. 64 ₰. — St.	—	30
11. „ „pro Defunctis" v. Matth. Asola. Partitur 96 ₰. — Stimmen	—	60
12. „ „pro Defunctis". Aut. unbekannt. Partitur 88 ₰. — Stimmen	—	60
Die Partituren sämmtlicher zwölf Messen in einem Band gebunden mit numerirten Signakeln	12	—
Annus primus. Tomus II. Liber Motettorum. 4°. Partitur.	14	40
Einzelstimmen, acht Hefte	8	75

(Die Partitur wird nur als ganzer Band abgegeben. Die Einzelstimmen aber auch getrennt nach den 8 Heften.)

Inhalt ist folgender:

	ℳ	₰
1. Motetten für die Zeit von Advent bis Hl. Dreikönigsfest. 23 Numern von: [2] J. J. Fux, [7] J. Händl, [1] M. Cardoso, [1] Pompeo Canniciari, [2] Palestrina, [3] G. M. Nanini, [1] T. L. da Vittoria, [1] C. Porta, [1] G. Turini, [1] L. Marenzio, [1] Clemens non Papa, [1] F. Costantini, [1] Rud. di Lasso.	1	20
2. Motetten vom Hl. Dreikönigsfeste bis Ostern. 21 Numern von: [1] L. Marenzio, [2] J. Händl, [7] Orl. di Lasso, [2] Gr. Aichinger, [2] Jac. de Kerle, [1] G. Croce, [1] M. Cardoso, [1] O. Vecchi, [1] Al. Scarlatti, [1] Palestrina, [1] M. Asola, [1] T. L. da Vittoria.	1	10
3. Von Ostern bis Fronleichnam. 21 Numern von: [3] Palestrina, [2] Fel. Anerio, [2] Andr. Gabrieli, [3] Orl. di Lasso, [2] L. Marenzio, [1] G. Groce, [3] Gr. Aichinger, [1] Gr. Turini, [1] J. Händl, [1] G. M. Casini, [1] Gr. Allegri, [1] A. Agazzari.	1	10
4. Von Fronleichnam b. z. letzten Sonntag nach Pfingsten. 21 Numern von: [1] G. Croce, [1] G. A. Bernabei, [1] A. Gabrieli, [1] A. Costantini, [1] P. Agostini, [3] G. O. Pitoni, [1] G. Biordi, [4] T. L. da Vittoria, [8] Orl. di Lasso.	—	90
5. Für die Hauptfeste der Heiligen vom 30. Nov. bis 10. Aug. 23 Numern von: [3] Vittoria, [2] Palestrina, [4] L. Marenzio, [1] C. Porta, [3] J. L. Hasler, [1] J. Händl, [1] Rud. di Lasso, [1] F. Costantini, [1] F. Anerio, [1] Orl. di Lasso, [2] Clemens non Papa, [2] A. Gabrieli, [1] Incerto.	1	20
6. Für die Hauptfeste der Heiligen vom 15. Aug. bis 22. Nov. 25 Numern von: [8] Palestrina, [4] F. Anerio, [2] Gg. Aichinger, [4] Marenzio, [1] J. Händl, [2] T. Bai, [1] G. O. Pitoni, [1] And. Gabrieli, [1] C. Porta, [1] T. L. da Vittoria.	1	30
7. Motetten an Festen der Apostel, Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen (comune Sanctorum) u. f. Kirchweihe. 28 Numern von: [3] Palestrina,]7] T. L. da Vittoria, [5] A. Gabrieli, [1] G. Croce, [3] F. Anerio, [1] G. M. Nanini, [1] Cl. Casciolini, [2] L. Marenzio, [1] G. F. Brissio, [1] O. Vecchi, [1] T. Bai, [1] J. Händl, [1] Incerto.	1	20
8. Anhang von Motetten für verschiedene Zeiten des Kirchenjahres. 18 Numern von: [2] Palestrina, [1] Orl. di Lasso, [1] T. L. da Vittoria, [1] F. Anerio, [3] J. L. Hasler, [2] O. Vecchi, [4] G. Croce, [1] A. Costantini, [2] G. O. Pitoni, [1] A. Scarlatti.		75
Annus primus. Tomus III. Psalmodiam, Magnificat, Hymnodiam et Antiphonas B. M. V. complectens. 4°. Partitur.	12	—
Einzelstimmen 5 Hefte.	9	—

(Die Partitur wird nur als ganzer Band abgegeben. Die Einzelstimmen aber auch getrennt nach den 5 Heften.)

Inhalt ist folgender:

	ℳ	₰
1. Falsibordoni von: [1] T. L. da Vittoria, [16] J. A. Bernabei, [135] Caes. de Zachariis, [48] Lud. Viadana.	1	80
2. Durchkomponirte Psalmen von: [1] Chr. Demantius, [1] Caes. de Zachariis, [5] Did. Ortiz, [11] Gr. Turino, [6] Fel. Anerio, [4] Bern. Nanino, [1] R. Giovanelli, [1] O. Pitoni, [3] J. J. Fux, [5] Incerti.	2	60
3. Magnificat in den 8 Kirchentönen von: [8] Fr. Suriano, [9] Orlando di Lasso, [1] Palestrina, [1] Morales, [1] Ortiz, [1] Fel. Anerio, [1] Luca Marenzio, [1] Pitoni, [1] Fux	2	—
4. Hymnen für die hauptsächlichsten Feste von: [1] Fel. Anerio, [3] Palestrina, [5] Vittoria, [1] Pitoni, [1] Casini, [3] Ortiz, [1] Suriano, [1] J. L. Hasler, [1] Biordi, [1] Incerto	1	60
5. Die marian. Antiph. von: [5] Suriano, [6] Fel. Anerio, [12] Gr. Aichinger, [2] Palestrina, [2] Orl. de Lasso, [2] Cost. Porta, [1] Fux, [1] Ortiz, [1] Lotti	1	60

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Annus Primus. Tomus IV. Liber Vespertinus. 4°. ℳ ₰

Partitur. 10 50
Einzelstimmen 6 Hefte 8 70
(Die Partitur wird nur als ganzer Band abgegeben. Die Einzelnstimmen aber auch getrennt nach den 6 Heften.)

Inhalt ist folgender:

1. Die Leidensgeschichte Jesu Christi nach den vier Evangelien von: [4] Suriana — 90
2. Die Lamentationen für die drei letzten Tage der Charwoche von: [9] J. P. A. Palestrina — 90
3. Die Responsorien zur Matutin der drei letzten Charwochentage von: [6] Croce, [9] L. Viadana, [8] Zoïlo, [1] Ferrario, [3] J. Händl, [18] T. L. da Vittoria 1 80
4. Verschiedene Charwochengesänge (Miserere, Benedictus, Improperien, Adoramus) von: [3] Palestrina, [1] F. Dentice, [1] G. M. Nanini, [3] L. Viadana, [3] J. Händl, [1] Gr. Turini, [1] Al. Uttendal, [3] G. Guidetti, [1[Vittoria, [1] D. Ortiz, [1] G. O. Pitoni, [1] G. A. Bernabei, [1] Fr. Rosselli, [1] Orl. di Lasso, [1] P. Agostini [1] Incerto 2 10
5. Lauretanische Litaneien von: [1] Gr. Aichinger, [2] Orl. de Lasso, [1] J. de Fossa, [1] J. Finetti, [1] Ag. Agazzari, [1] G. Biordi, [1] Gr. Zuchino, [1] Palestrina, [1] G. Victorinus 1 50
6. Stabat mater, Te Deum, Pater noster, Ave Maria von: [1] Gr. Aichinger, [1] Ag. Agazzari, [3] Vittoria, [1] L. Paminger, [1] Franc. Anerio, [1] D. Ortiz, [1] J. Händl 1 50

Selectus novus Missarum superioris aevi Auctorum, juxta codices originales tum manuscriptos tum impressos editarum.

Zwei Bände mit 16 Messen für 4, 5, 6 und 8 Stimmen. ℳ ₰

Partitur. 21 60
(Die 2 Bände Partitur werden nur als Ganzes abgegeben. Die Einzelnstimmen aber auch getrennt nach den 16 Messen.) 10 20

Inhalt ist folgender:

1. Missa Veni sponsa Christi, IV Voc. von: J. P. A. da Palestrina 50
2. „ Hor le tue forze adopra, IV Voc. von: Fel. Anerio 40
3. „ Qual dona attende a gloriosa fama, V Voc. v.: Orl. di Lasso 50
4. „ Assumpta est, VI Voc. von: J. P. A. da Palestrina 75
5. „ Simile est regnum, IV Voc. von: T. L. da Vittoria 50
6. „ Vidi speciosam, VI Voc. von: T. L. da Vittoria 50
7. „ Super Voces musicales, VI Voc. von: F. Suriano 90
8. „ (sine nomine), VIII Voc. von: J. L. Hasler 75
9. „ O quam gloriosum, IV Voc. von: T. L. da Vittoria 30
10. „ Si bona suscepimus, V Voc. von: P. P. Paciotti 75
11. „ In die tribulationis, V Voc. von: Orl. di Lasso 60
12. „ Dum complerentur, VI Voc. von: J. P. A. da Palestrina 90
13. „ Nos autem, IV Vocum von: F. Suriano 60
14. „ Trahe me post te, V Voc. von: T. L. da Vittoria 50
15. „ Pater peccavi, VI Voc. von: A. Gabrieli 75
16. „ Pro Defunctis, VIII Voc. von: Hor. Vecchi 1 —

Unter der Bezeichnung Annus II. (Zweiter Jahrgang) sind in ähnlicher Anordnung des Inhaltes wie beim ersten Jahrgang nachfolgende Kompositionen veröffentlicht worden, welche sich vom Annus I. dadurch unterscheiden, dass vorzugsweise Werke mit mehr als 4 Stimmen zur Auswahl kamen, und dass die einzelnen Messen (Partitur und beliebige Stimmen) auch einzeln abgegeben werden. Für diejenigen Numern, zu denen bis jetzt noch Einzelnstimmen fehlen, werden dieselben nachträglich erscheinen.

Musica divina etc. **Annus secundus. Tomus I. Liber Missarum.** 4°. ℳ ₰

1. Missa Octavi Toni 4 voc. v. J. M. Asola. Partitur 1 —
2. „ Pro Defunctis (Requiem) 4 voc. von Franc. Anerio. Partitur 1 20
3. „ Quatuor Vocum v. J. L. Hasler. Partitur — 80
4. „ Tu es Petrus 6 voc. von J. P. A. Palestrina. Partitur 1 80
5. „ Pro Defunctis (Requiem) 6 voc. v. Th. L. da Vittoria Part. 1 60
6. „ Ascendo ad Patrem 5 voc. von J. P. A. Palestrina. Partitur 1 60
7. „ Papae Marcelli 6 voc. v. J. P. A. Palestrina. Partitur 2 40
   Stimmen 1 —
8. „ Aeterna Christi munera“ 4 voc. v. J. P. A. Palestrina. Part. 1 60
   Stimmen — 60

Annus II. Tomus II. Liber Motettorum.

1. Heft. 6 Motetten zu 4, 5, 6 u. 8 Stimmen v. Casciolini, Fel. Anerio, Orl. di Lasso, Joannelli, Vittoria. Partitur 1 40
2. Heft. 10 Motetten zu 4, 5 u. 6 Stimmen v. C. Porta, A. Gabrieli, J. Händl, J. Clodiensi, J. P. A. Palestrina, C. Verdonk, L. Marentio, B. Nanini, P. Nenna u. T. L. da Vittoria. Part. 1 60
3. Heft. 8 Motetten zu 5 u. 6 Stimmen von L. Vittoria, G. Croce, A. Gabrieli, J. Reiner, Orl. di Lasso, Giovanelli, Gr. Aichinger u. J. P. A. Palestrina. Part. 2 40

Annus II. Tomus III. Liber Vesperarum.

1. Heft. 5 Vesperpsalmen zu 5 u. 6 Stimmen in Falsobordone für Muttergottesfeste von verschiedenen Autoren, nebst Magnificat von Joh. Gabrieli. Part. 1 20
2. Heft. Vesperae de Communi unius Martyris extra Tempus Paschale, 4, 5 u. 6 Stimmen in Falsobordone. Von J. A. Bernabei, Fr. C. Andreas, L. Viadana, F. G. Stemmelius, unbekannt u. B. Ratti. Part. 1 ℳ 30 ₰. — St. 1 20

Annus II. Tomus IV. Liber Vespertinus.

1. Heft. 4 Lauretan. Litaneien zu 4 u. 5 Stim. Unbek. Aut., Orl. di Lasso, Rin. di Mel. u. Fileno Cornazzano. Part. 1 40

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Personen- und Sachregister

zu den zehn Jahrgängen des Cäcilienkalenders 1876—1885.

Vorbemerkung. Die römische Ziffer bezieht sich auf den Jahrgang, z. B. I=1876, V=1880, X=1885; die arabische auf die Seitenzahl.

A.

Abbach III 64 (Fughette über).
Abraham a St. Clara III 69, V 76.
Accent in der latein. Sprache VIII 66 f.
Adam de la Hale IX 5.
„ von Fulda VI 4.
Adelung X 54.
Adhelm Hl., Bischof der Westsachsen II 47.
Admont (Kloster) III 32.
Adventsonntag (Meditationen) VI 46.
Adoramus (Composition) III 31.
Aegidius Joh. Zamorensis VI 3.
Agenda X 28.
Ailredus, Abt, v. Rival II 53, VIII 34.
Akkord V 52.
Aktenstücke, 3 über Palestrina IV 11.
Albero v. Köln VIII 2.
Albertus der Große VIII 2.
Albizzi Barthol. aus Pisa X 37.
Alkuin IV 59, VII 20.
Almachius, röm. Präfekt I 39 ff.
Ambros Aug. Wilh. II/VI u. 140, IV 14, 41, V 20, VII 11, 17, 18, 43.
Ambrosianische Gesänge VIII 17.
Ambrosius Hl. III 15, IV 58, VII 3, VIII 19.
Andacht VII 12, 19, 37, X 23.
Angelus Silesius VII 30.
Anglikaner V 73.
Angoulême, Mönch von V 18.
Animuccia Giov. IX 33.
Antiphon III 12.
Antiphonarium I 49, 52, II 35.
„ von Montpellier V 23.
„ v. St. Gallen IX 36.
Aphorismen über Kirchenmusik I 27.
Apokalypse III 13 f., VIII 39.
Apollinaris Hl., Basilika in Ravenna II 45.
Approbationen päpstl. für die Choralbücher IX 58.
Arcadelt IX 33.
Archäologie IX 57.
Archiv v. St. Peter X/IV.
Aribo IX 36, 39, 41.
Aristides Quintilianus IX 41.
Aristoteles V 5 f., 27, IX 8.
Arithmetik I 49.
Arx P. Ild. d', Bibl. in St. Gallen V 22.
Arzneien zur Erhaltung der Stimme I 12.
Aesthetik VII 1, 16.
Aesthetische Studie VIII 1 ff., IX 1 ff., X 1 ff.
Aesthetisch-Schöne das V 51.
Assisi II 36.
Athanasius VII 3.
Auerbacher Ludw., Noviz in Ottobeuern VII 77.
Auferstehungsfeier am Charsamstag X 27—36.
Aufführung mus. I 24.
Auffassung, kirchliche in der Liturgie V 62.
Aufgabe der Musik X 48.
Auge, das innere, (Gedicht) V 82 ff.
Augustin, o du lieber I 102.
Augustinus der Heil. IV 43, 58, V 19, 48, VI 5, 8, 9, VII 5, 19, 62, 65, VIII 33, 36, 38, 50, IX 9.
Aurelianus Reomensis VII 20, IX 41.
Ausarbeitung, technische V 35.
Ausdruck der Sprachmelodie V 63.
Ausführung im Gesange V 51.
Autor des dies iræ X 36.

B.

Bach Seb. VII 39, 41.
Badzimmer der hl. Cäcilia IV 35 f.
Bäder, römische I 46.
Baini Jos. II 36, IV 9, 13, V 68.
Banchieri IX 32.
Baronius IV 30.
Barré Ant. und Leonardo IX 33.
Basilika in Trastevere IV 28.
Basilius IV 58, VII 3.
Becker C. F. X 54.
Beda Mönch in Bearmouth II 47.
Bedeutung des kirchl. Volksgesanges V 31 f.
Bedos Dom. P. Franc. III 53 f.
Beer Joh. X/VI, X 69 folg.
Beethoven Ludw. van V 61, VII 39, 41.
Behandlung des Textes VII 42 ff.
Benedikt XIV., I 33, VI 9, VII 6 f., 18, IX 46 ff., X 29 f.
Bentivogli Bolognesergeschlecht der IV 39.
Berlioz Hector I 64 ff.
Bernhard Hl. VI 11.
„ v. Chatenet III 26.
Bertalotti Angelo VI/VI.
Berthold Prediger in Regensburg VII 25.
Bestimmung des Volksliedes V 34.
le Beuf französ. Gelehrter X 52.
Beuron Kloster II/IV.
Bewegung im Gesang V 52.
Bibliothek Proske's II 32, 38, III 4.
Bibliotheca Angelica V 20, 22.
Bilder lebende V 8.
Binchois Egidius IX. 22.
Binterim VII 17.
Bisping III 9.
Boildieu II 63 f.
Bollens VII 33, 35 f.
Bona Cardinal VI 16, IX 47.
Bonaventura Hl. IX 6.
Botticelli Sandro, Maler V 59.
P. Bosio gelehrter Jesuit IV 35, 38.
Brambach Musikschriftsteller VII 17.
Brant Seb. VII 27.
Braun v. Speichingen III 57.
„ v. Ubthal X 41.
Brendel Musikschriftsteller VI 2.
Breve päpstl. (1870) VI 9.
Breviarium musicum IV 63.
Briefe über den europäischen Congreß zu Arezzo IX 57 ff.
Brief Proske's III 1.
Broschi Carlo, Farinelli, Sänger III 25.
Brück VI 27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Brusttöne II 57.
Bugenhagen IV 63.
Burgos, Paul von VIII 50.
Bußler Ludw. VI 36.

C.

Cäcilia hl., Leben, Wirken u. Leiden I 33—48.
„ Verehrung u. Verherrlichung II 42—53, III 26—30, IV 28—38.
„ Gebet (Gedicht) IV 67.
„ Leben u. Leiden (Dichtung) V 10—17.
„ Ableitung des Namens V 30.
„ v. Rafael IV 39—43, V 30.
„ Gesang- und Gebetbuch V 57.
„ sancta VI 56—61.
„ amerikanische VII 11.
cäcilianisch V 28.
Cäcilier Geschlecht der I 33.
Cäsarius III 72, VII 5.
Caffi Fr. III 25.
Cajetan Cardinal VI 8, X 5 ff.
Calvarium III 27, IV 38.
Calendarium V/III.
Calixtus II 42.
Calvisius I 1, VII 29.
du Cange X 77, 85.
cantus IX 37.
„ respons. III 15.
„ planus X/VIII.
capella Martini VIII 79.
Capitulum, capitellum VIII 82.
Capelletti VIII 79, f.
Carivari III 59, 62.
Carmagnola III 25.
Casciolini Cl. V/VI.
Cassianus VII 5.
Cassiodor VI 3, 19, VII 20.
P. Castellani X 29.
Cencerrada span. Katzenmusik III 59.
Charakter älterer Musik III 1.
Charavall, Charivari III 59.
Charsamstag VI 49.
Cherubini IV 49 f.
Chevé Emil VI 69.
Chiavette VII 81.
Cholet II 54.
Chopin I 64 ff., 103.
Choralgesang III 40, V 36, VII 13 f., VIII 27 ff., IX 65.
Choralgesang modulirter VIII 24.
Choralgesang röm. VII 1 ff.
„ „ seine Ausführbarkeit VIII 32.
„ „ seine Aufgabe. Bedeut. u. Wirk. VII 1.
„ „ Charakter desselben VII 11, 18 f.
„ „ Eigenschaften VII 6.
„ „ Grundgesetz dess. VII 11.
„ „ Katharsis VII 16.
„ „ materielle Elemente VII 11 f.
„ „ Melodie VII 12, 19.
„ „ Pflege VII 47 f.
„ „ Rhythmus VII 12.
„ „ Schwierigkeiten VII 52 ff.
„ „ Vortheile VII 47.
Choral und Liturgie VII 11, 16 f.
Choralresponsorien VIII 23.
Choralverein V 24.
„Choral und Nichtchoral" (Satire) IV 67.
Chordirigent I 16.
„Chormeisters Trost" (Ged.) IX 96.
Chromatisch und diatonisch VI 37.
Chromatik X 13.
Chrysostomus hl. X 19, VII 5.
Cicerchia Petr. IV 8.
Cimabue Maler III 26.
Clarer Theo. VII 77.
Clemens VII. Papst X 24.
Clemens VIII 30, 33.
„ v. Alexandrien III 12.
„ non Papa Komponist IX 28.
Clément Fel. VI 8, 19, VII 11, 18, VIII 41, X 81.
Codex der Biblioth. Angelica V 20, 22.
„ von Montpellier I 56, IX 20.
„ von St. Emmeram IX 37.
Cœmeterium Calixti II 42.
Componist, wahre VII 71.
Compositionen Joh. Georg Mettenleiters III 5.
„ des dies iræ III 45.
Compositionsweise Guidos v. Arezzo I 58.
Concert in der Kirche VII 29.
Concil zu Aachen X 9.
„ Basel X 29.
„ Lateran IV 62.
„ Toledo IX 51.
„ Trient IV 62, V 2, IX 61, X 29.
„ Valencia IV 62.
Conc. provinciale Avenionense V 12.
„ Auscit. V 2.
„ Burdigal. V 3.
„ Coloniense V 34.
„ Remens. V 2.
„ Tolos. V 2.
Congregatio S. R. IV 16.
Congreß, europäischer zu Arezzo IX 34, 52—62.
Conrad v. Würzburg VII 5.
Constitutionen der Apostel IV 58.
Contarini Venetian. Adelsgeschlecht III 25.
Corbei, Benedictinerkloster III 70.
Corner Prior von Göttweig VII 31 f.
Cottonius VI 3.
Coussemacker Ed. von II/VI, 74, V 19, 23, 46, VII 11, IX 19.
Cousser J. S., Kapellm. in Wolfenbüttel I 16.
Croup, Halskrankheit II 60.
Cubicula der Basilika der hl. Cäc. zu Rom II 48.
Cultus X 49.
Cyprian hl. IV 58.
Cyrill hl. IV 58.

D.

Damasus Papst II 43.
Danjou Musikgelehrter V 18, 23.
Dante V 56.
Déchanteurs IX 2, 21.
Decret S. R. C. IX/VII, 52—62.
Denksprüche II 2—24.
De profundis Kompos. v. Proske II 27.
Diaconus Joh. IV 59 f.
Diaphonie I 58, V 45.
Diatonisch und chromatisch VI 37.
Diction musikalische I 27.
Didaktiker IX 20.
Dies iræ IV 48, X 36—46.
„ verschiedene Textauffassungen X 37.
„ Uebersetzungen X 38 ff.
Differenzen in den Editionen der officiellen Choralbücher IX 59.
Diodorus III 15.
Diöcesansynode v. Köln IV 63.
Diöcesangesangbücher VII 32.
Discantus IX 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Discurse, musikalische X 61—75.
Disposition der Orgel zu Weingarten III 53 f.
Dissonanzen IX 2.
Distinktionen des Chorals VII 13.
Doctrina pro pueris ecclesiæ Parisiensis X 16.
Dogmatik VII 1, 16.
Dom zu Graz III 36.
Danner X 54.
Dominikus Hl. II 54.
Donatello Bildhauer IV 38.
Donius Joh. Bapt. V 22.
Dragoni v. Meldula VII 87.
Drama, religiöses X 27 f., 36.
„ liturgisches X 75—86.
Dreher Joh. in Augsburg VII 75.
Ducis Bened. IX 27.
Dufay Wilh. IX 27.
Düsseldorfer Christianität, Statuten der IV 63.
Dursch Aesthetiker VI 1, 2.

E.

Ebenmaß X 13.
Eberhard v. Sax VII 25.
Echo hymnodiæ X 44.
Eckhard Meister VII 26.
Edda IV 39.
Editionen der officiellen Choralbücher IX 59.
„ partiturartige IV 6.
„ in Stimmenheften IV 6.
Eginhard IV 60, V 18.
Eichendorff J. von VII 26, 35.
Einheit im Gesang V 50, 55.
„ in der Liturgie X 30.
Enchiridion II 39.
„ chorale III 5, IX 49.
„ des Navarus X 8.
Engelstudie V 55—59.
Entstehung des Kirchenliedes V 36.
Ephrem hl., der Syrer V 34.
Ersch und Gruber VII 2.
Eselsfest X 75—86.
Espagne Fr. IV 9.
Estro Poetico-Armonico III 25.
„Etüden über Etüden" III 65.
Etymologie über Kirchenmusik V 26.
Eusebius III 10, 15 f., VIII 21.
Eustachius hl. VII 72.
Evangelienharmonie VII 24.
van Eyk Jan. III 28. V 57.
„ Hubert III 28.
Ezechiel V 77.

F.

Farinelli III 25.
Febronianismus VII 33.
Fehler beim Kindergesang V 38.
Festa Cost. IX 33.
Fétis F. J. II 67, 74, V/VII, 18, 20, 46, IX 27.
Fiesole Angelo da III 26, V 57.
Finales I 53.
Fink Heinr. VII 40, IX 28.
Flagellanten, Lieder der VII 26.
Flammenmanometer III 49.
Flavianus, Priester zu Antioch. III 15.
Flauti J, Erzählung IX 76—84.
Fleurettes Art des Discantus IX 12.
Flügel, mein alter VI 47.
Forkel IV 57, VII 11, 17.
Form, kunstschöne X 12.
Formen der älteren Musik III 2.
Formulæ V 20.
Forscher der Musik I 27.
Fortschritt der kirchl. Musik IX 49.
Franco von Cœln IX 2, 5, 21.
„ von Paris IX 21.
Franz von Assisi IX 6.
Franziska hl. II 54.
Frauengesang IV 57.
Frauenstimmen IV 65.
Freiheit im Gesang V 53.
Frömmigkeit X 49.
Fundament der Kirchenmusik (Rede) V 59—65.

G.

Gabler Jos. III 51, 57.
Gabrieli VII 41, Andr. IX 32, Joh. V 60.
Galin-Paris-Chevé ihre Methode (Abhandlung) VI 61—71.
Galin Peter (Personalien) VI 69.
Galuppi III 25.
Gasparini Francesco III 25.
Gedichte VI 20, 51, 52, 72.
Gefallen VIII 7.
Geist des Ritus IV 44.
Generalbaßschule X 53.
VI. Generalversammlung des Cäc.-Ver. III 38.
Gerbert Mart. III 9, VI 5, 10, 18, 19, IX 34.
Gereimtes und Ungereimtes VI 45, 57.
Gero Jan IX 33.
Gesammtausgabe der Werke Palestr. V 66—71.
Gesang V 31, 32, IX 16.
„ beim feierlichen Hochamt III 14.
„ gregor. I 27, IX 1, 46, 48, IV 49, V 60.
„ der hl. Cäcilia III 30.
„ in der Landessprache IX 51.
„ mehrstimmig X 8.
„ Moysis III 70.
Gesangbuch das Corner'sche X 40.
„ Mainzer X 40.
„ Münchner X 46.
„ Paderborner X 41.
„ Straßburger X 41.
„ der Maria Theresia X 43, 45.
„ Geschichte eines deutsch. Ges. VI 21—36.
„ Leitentritts X 43.
„ Melodien X 41.
„ rheinisches X 44.
„ V 36.
Gesanglehre XI. Jahrhdts. I 56.
Gesangverein V 38.
Geschichte der Musik X 48, II 62.
Geschmack des Publikums VI 54.
Glaube bei der kirchl. Musik IV 42.
Gliederung der Sprachmelodie V 63.
Göhl F. Honorat II 75.
Görres G. V 10.
Göthe IV 43.
Gothische Bauperiode VIII 3.
Gottesdienst V 33.
Gombert Nicol. IX 27.
Goudimel Claude IX 33.
Graduale Brüssel X 38.
„ Romanum, Cöln X 42, V 24.
„ pro Festo Ss. cordis Jesu, Kompos. v. Mich. Haller I 29.
Graz III 30—44.
Grazer Kirch. Schmuck VI 11.
Gräber, der Mart. Tiburtius u. Maximus I 44.
Gregor Fr. Chr. II 7, 19, 38.
„ Papst I 49, II 45, IV 41, 59.
„ v. Valencia VI 7, 8, X 8.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gregor VII. II 53.
Gregorianischer Kirchengesang II 34, VIII 27.
Grenzen der Musik IX 16.
Griechen I 49.
Griechenland V 26.
Guéranger II 42, VI 28, VI 18, I/VI, VIII 39, II 11.
Guerrero Franc. IX 33.
Guido von Arezzo I 52, II 19, 20, 44, VI 3, IX 1, 31, 62.

H.

Haberfeldtreiben III 61.
Hämerlin X 37.
Händel I 114, II 39, III 25, X 59.
Hand guidonische I 58.
Hasse Faustina III 25.
Hauptton IX 12.
Hefele Fr. Matth. III 56.
Heinrich von Meißen VII 25.
Heiserkeit II 58, III 56.
Herder VII 60.
Hermann v. Salzburg VII 26.
Hermesdorff Mich. V 24.
Hesse Joh. VII 27.
Heß P. Gerh. III 53.
Hexachord I 3, 58.
Hieronymus de Moravia VII 5, IX 5.
Hilarius VIII 19.
Himmel, Kapellmeister I 103.
Hobrecht Jac. IX 25.
Hochamt IX 62—66.
Hochstaden Konrad VIII 2.
Honorius v. Autun II 53.
Hucbald I 49, 54, 55, 58, II 20, V 43—47, IX 1, 19, X 50—52.
Hymnen III 9.

J.

Jacobus de Benedictis VIII 59 ff.
„ hl. III 14.
Janus II 1.
Jean de Meurs (Joh. de Muris) VI 3, 7, 18, IX 7.
Ignatius hl., von Antiochien II 37, 40, IV 41, VIII 19, IX 66.
Inhalt des musikalischen Kunstwerkes IX 9.
Innocenz VI. V 71.
Institutions liturgiques VIII 39.
Instrumentalmusik IX 6, 9, 16, 50 f., X 4, 6, 9.
Intervalle V 63.
Jobst Alph. III 51.
Johannes hl. III 13, IV 42.
Johann XIX. I 52.
Johann XXII. IX 46, X 2.
Johannes Diaconus VII 7.
Joseph und seine Brüder VIII 84.
Josephinismus VII 33.
Josquin de Prés V 53, VII 41, IX 25.
Isaak H. V 62, IX 29.
Isaias IV 41.
Isidor v. Sevilla V 3, VII 7, VIII 19.
Judas der Erzschelm III 69—73, IV 69 ff.
Julia, capella in St. Peter VII 84.
Jumilhac Dom. VII 22, VIII 38.
Julius II. IV 63.
Jus canonicum der kirchl. Tonkunst IV 16.
Jussow J. A. V 22.
Justin VII 3, VIII 19.
Juvenal Jac. III 28.

K.

Kalender, der 1000jährige IV 73.
Kapellmeister, der vollkommene I 2—24.
Kapgewächse VIII 75 ff.
Kapuzen VIII 81.
Karl der Große I 49, V 18, VII 7.
Katalog Proske's II 35.
Katzenmusik III 58—63.
Keck, Mönch VI 4.
Kehldeckelentzündung III 45.
Kehlkopfkrankheiten II 56—61, III 45—50.
Kehlkopf-Geschwüre III 46.
„ Verengerung III 46.
„ Spiegel III 49.
„ Katarrh II 58.
Kiesewetter I 52, V 19, 46, VII 17.
Kindergesang V 38.
Kirche, eine Schule der Musik X 21.
„ ein Friedensreich VIII 42.
„ Gründerin von Musikschulen X 24.
„ Pflegerin der Künste IV 64.
„ und Theater VI 57.
„ des alten und neuen Bundes III 8.
Kirchencomposit. des 16. u. 17. Jahrh. VII 38 f.
Kirchengesang, christlicher im apostolischen Zeitalter III 8—16, gregor. VIII 40 f.
Kirchengesänge, katholische X 44.
Kirchenmusik, ihre Läuterung I 27, IV 44 f. VII 1, 26.
„ ihr Fundament V 59—65.
„ -Reform V 26—31.
„ ein Erziehungsfaktor V 3, 28.
„ der Anglikaner V 73.
„ ältere und neuere IV 48.
„ Schule VIII/III f., X 20—26.
Kirchenmusikalisches I 89—91.
Kirchenlied (Erfordernisse, Entstehung) V 33 bis 36 f., VII 21 f.
Kirchenvorstände IX 49.
Kircher P. Athan. V 22.
Klang IX 12.
„ geschlecht, das diatonische V 64.
„ im Gesange I 8.
Klarheit der Composition X 14.
Klöster IV 46, 50.
Klosterkirche in Admont III 32.
„ in Weingarten III 51.
Knabenstimmen (Geschichte) IV 57, 65.
Königthum des Messias VII 60 f.
Köglein VII 75.
Köstlin V 5, VI 14.
Kobold, Benediktiner VI 4.
Kombinationen der Orgel zu Weingarten III 54.
Komponisten vor Palestrina IX 17—33.
Korfstellung beim Singen I 14.
Kopfbedeckung VIII 78 f.
Krawall III 59.
Kreuz Christi (Gedicht) II 40.
Krypta, päpstliche II 44.
Kunst VIII 41.
Kunst in der Kirche X 27.
Kunst und Handwerk VI 52—56.
Kunstmittel I 27, IX 14 f.
Kunstschöne, das V 72, VIII 1—13, IX 1—17, X 1—15.
Kunstverein IX 50.
Kunstwerk musikalisches IX 11.

L.

Lacroix V 25.
Lambillote P. V 22 f., 53, VII 11, 17 f., VIII 35, 40.
Lamenais VI 2.
Lassaulx V 4, VI 1, 7, 13.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Laufenberg Heinr. VII 27.
Leben, das beschauliche (Schrift Philo's) III 10.
„ im Gesange V 52.
„ der liturgischen Musik V 42.
Lehrmethode Guido's I 57.
Lehrerconferenzen IX 49.
Leibesstellung beim Singen I 14.
Leidardus, Bischof IV 60.
Leiden eines Dirigenten (Ged.) I 99 f.
Leisentritt VII 31.
Leo der Große VII 5, 7.
„ III. II 47.
„ X. X 29.
„ XIII. (Gedicht) IV 2.
Lessing IX 16.
Liber de harm. institutione X 50.
„ sacerdotalis X 28 f.
Liebe am Gesange V 53.
Lieder, geistliche III 9 f.
Limburger Chronik VII 26.
Linien Guido's v. Arezzo I 56.
Liquescirende Töne VII 20.
Lisko VIII 63, X 38.
Liszt I 103.
Litaneigesang III 15, VII 28.
Literatur kirchenmusikalische VII 19 f.
Liturgie der Kirche II 34, IV 44, V 60, 64, VI 2—3, VII 17, VIII 30 ff., X 27.
„ des hl. Jacobus III 13.
„ der apostol. Constitutionen VIII 15.
„ des hl. Marcus VIII 16.
„ ihre Poesie VIII 30.
Lochner Stephan VII 11.
Löschner VII 35.
Lotti Ant. III 25.
Ludwig I. II 35 f.
Lübeck'sche Verordnung III 59.
Lückenbüßer IX 96 f., X 94 f.
Luther V 6, 31, VII 21 f., 28 f.

M.

Macht der Kirchenmusik IV 42.
Madrigale (Compositionen) IX 85 f. X 87 f.
Männergesang IV 57.
Mängel beim Singen II 18—21.
Magdalena hl. IV 43.
Mahu Steph. IX 31.
Mantegna V 57.
Marcello Bened. (Ged.) III 17—24.
Marcellus hl. X 17.
Marchetto v. Padua VI 3, IX 7.
Marienaltar der Klosterkirche zu Admont III 32.
Marienlieder deutsche VII 25.
Martertod des Valerian u. Tiburtius I 43.
„ des Maximus I 44.
„ der hl. Cäcilia I 47.
Martin v. Reutlingen VII 27.
„ v. Tours VIII 79.
Martini P. Giov. Batt. III 25, VII 17.
Martyrologium Hieronymianum II 42.
Marx Ad. VI 36.
Masken im Mittelalter III 62.
Matthäuspassion IV 54.
Mattheson Joh. I/IV, X 53—60.
„ seine Arbeiten X 57.
„ Feind der Alten X 60.
Maucher v. Constanz III 57.
Maximus I 42.
Medicæa (editio) V 24.
Meditationen ü. Polyphonie d. Alten VI 36—45.
Meister VII 21, 27 f.
Melanchthon VII 21 f.
Melodie V 35, 52, IX 16.
„ des Kirchenliedes V 35.
„ im apostol. Zeitalter III 15.
„ Bau V 62.
„ und Text VIII 68.
Melodik ältere I 27.
Memling Hans VII 11.
Memorandum Proske's II 35.
Mendelssohn Bartholdy Fel. VIII 3.
Meneen der Griechen II 53.
Menologium II 53.
Menschenstimme I 6.
Mensuralmusik IX 2.
Mecker J. VII 75.
Merkwürdigkeiten chronologische I 1.
Messen mit Orchester X 12.
„ von Palestrina IV 14, 15.
Metaphrast II 52.
Methodius VII 22.
Mettenleiter Dom. I/VIII, III 3, V 16, VI 9.
„ Joh. Georg II 37, 39, III 1—7.
Meyerbeer V 52.
Michel Angelo V 59.
Micrologus v Guido I 50, IX 34.
Minnesänger IX 5.
Mischpoesie VII 27.
Missa Solemnis VIII 27, X 12.
Missale IV 48.
„ von Lübeck X 38.
„ Romanum X 30.
Modi I 53.
Modulatio IX 36.
Möhler V 34.
Monochord I 53.
Montagna V 57.
Monte Gargano II 53.
Montereau Peter v. VIII 3.
Morales Christ. IX 31.
Mosait II 53 f.
Motett X 10.
Moyses III 70.
Mozart III 74 (Ged.), VII 11, 41.
Müller IV/IX.
Muscatblüt VII 27.
Muse V 27.
Musenkunst V 27.
Musik I 27, V 4, 6, 7, 26, 27.
„ kirchliche IX 44.
„ liturgische IX 44, 46.
„ moderne V 62.
„ neuere IX 50.
Musikalische Bildung VI 53.
Musikfest vor 236 Jahren IV 76.
Musik-Regent I 22.
„ Schule II/VII, IV 62.
„ und Steuerstudie IV 77.
„ talente der Völker V 46.
„ Theorie des 11. Jahrh. I 54.
Mysterien X 75.
Mystik VII 1, 16, VIII 36.

N.

Naturgesetz, sittliches V 51.
Navarus VIII 34, X 8.
Nebentöne IX 12.
Nervenreiz IX 12 f.
Neubildungen im Kehlkopf III 47.
Neukomm Sigismund von III 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Neumeister VIII 35.
Neumen I 49, 54 f., V 17—25, VII 13, VIII 41.
„ Schrift V 18, 44.
Nicolai VII 73.
Nicolaus (Papst) V 20.
„ v. Basel VII 26.
„ v. Straßburg VII 26.
Notationsmethode Guido's v. Arezzo I 57.
Notker Balbulus VII 24, IX 39.

O.

Objectivität des Kirchenliedes V 35.
Oddo von Clugny V 21, VII 20.
Odo I 49, 55.
Odyssee IV 39.
Ochetus IX 3.
Officium circumcisionis v. Sens X 81 f.
„ der hl. Cäcilia III 29.
Okeghem Joannes IX 23.
Opernchoral VII 11.
Oppenheim II 71.
Orcagna V 56.
Ordinarium ecclesiæ Rotomagensis X 77.
„ missæ VIII 24.
Ordnung in der Gesangscomposition V 54.
Organ für christliche Kunst VI 16.
„ das Corti'sche IX 12.
Organist V 39.
Organistenprobe v. Mattheson X 56.
„ prüfung V 40.
Organum I 58, V 45.
„ Hucbaldische IX 19.
„ Mettenleiter's III 6.
Orgel V 41, IX 46, X 9, zu Graz III 36.
„ zu Weingarten III 51—58.
Orgeln große III 54.
Orgelbaukunst VIII 97.
„ begleitung V 40.
„ weihe VI 19.
Origenes IV 58.
Oringa II 54.
Orlando di Lasso II 38 f., VII/VII, 41, 44, VIII/VII, IX 28.
Ortigue VI 14, 20, VII 11, 19.
Orthographie musikalische I 27.

P.

Palestrina III 39, IV 6, 9, V 68, VI 40 f., VII 41, 83 f., VIII 69 ff., IX 17, X 48.
„ musik V 74, VIII 72, X 15.
„ verein IV 15, VIII/VI.
nach Palestrina wegen Palestrina IV 6—15.
Papæ Marcelli, Messe III 39.
Paris-Aimé VI 69.
Partiturschreiben I 18.
Paschalis (Papst) II 48.
Passacaglia (Dichtung) IX 94 f.
Passion IV 51.
„ gesang, deutscher IV 51.
„ messen IV 51.
Patrizi, Kardinal IX 50.
Paukenschlag, der unzeitige (Humoreske) V 79—82.
Paul I. II 47.
Paul V. IX 53, 61, X 28, 30.
Paulus hl. (Brief an die Korinther, Epheser, Kolosser) III 8.
Pergamentcodices V 20.
Perichondrium (Entzündung) III 45.
Perikopen der Kirchenmusik I 27.
Periode der Umbildung weltlicher Gesänge in geistliche Lieder VII 27.
Perret II 54.
Perugino V 59.
Peter und Paul VI 50.
Petrucci Erfinder des Notendruckes IX 32.
Petrus v. Corbeil X 79, 81.
„ -Lied VII 24.
„ v. Verona II 54.
Phantasie IV 45.
Phantasieren II 10.
Philippus Neri hl. X 48.
Philo III 10 f., 15.
Philosophie scholastische V 71.
„ neuere VII 33.
Pietismus in der Poesie VII 35.
Pinturicchio Maler III 26.
Pipin König I 49.
Pius IV. IV 41.
Pius IX. IX 53 f.
„ (Gedicht) IV 2.
Plantin Buchdrucker VI/IV.
Plato V 4, 27, 52.
Plaudereien, musikalische VII 26 ff.
Polyphonie der alten Schule VI 36—45.
Pomerium IX 7.
Pomposa Benediktinerkloster I 50.
Popularität V 1—7.
„ der Kirchenmusik VI 1—20.
Porta Constanz IX 32.
Pothier P., O. S. B. VI 4, 11, VII 11, 19 f., 50.
Prätorius M. V 22.
Predigt von Dr. Heinrich X 46—50.
Priesterthum des Messias VII 61 f.
Principien der Tonkunst IX 1 ff., X 1 ff.
„ für abweichende Ausgaben der Choralbücher IX 59.
Privatmessen IX 63.
Probe I 6, 22.
Programmmusik IX 16.
Prologus in Antiphon. I 51.
Prosæ X 79.
Prosa Orientis X 82. 85.
Prospekt der Firma Breitkopf und Härtel V 68.
Proske Dr. Carl III 1, 3, 6, II/V, 27, 31—41, IV/III, V 66, VII/VII, 11, IX 25 f.
Prudentius VI 18.
Psalmen III 9.
„ töne III 16.
„ gesänge III 15. VIII 18.
Psalmen der Sonntagsvesper VII 57 ff. VIII 44 ff.
Ptolemäus IV/IX.

Q.

Quadruplum II 50.
Quartett gemischtes (Ged.) I 99 f.
Quiesfeld IV 64.

R.

Rafael III 28, IV 39, V 30, 59.
Rampach VII 29.
Ratpert VII 24.
Realencyklopädie X 76, 79.
Rechenschaftsbericht V/V, IX 67—76.
Rede am Grabe J. G. Mettenleiters III 6.
Reform V 28, der Kirchenmusik IX 47.
Regeln für Knabengesänge IV 64.
Reginald II 54.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Regino v. Prün VI 3.
Register über Compos. aus den Fliegenden Blättern und Mus. sacra bis 1870, I 92 ff., zu Vereinskatalog IV 49 ff., VI 53 ff.
Registriren V 42.
Regulæ rhythmicæ I 51.
Reinheit der Tonkunst V 4.
v. Reisach, Kardinal III 1.
Reisen (für Kapellmeister) II 16.
Religiosen III 71.
Reliquienkasten der hl. Cäcilia IV 34.
Remigius VII 20.
Renaissance V 57.
Reni Guido III 27.
Reparaturen der Orgel zu Weingarten III 50.
Requiem V 1—20.
Resonanz II 57.
„Respect! Respect!" V 76—79.
Responsorium III 12, VIII 23.
" pro Papa (Composition) IV 31.
Revue musicale (v. Fétis) V 23.
Rhabanus Maurus IV 60, VIII 34.
Rhythmik VI 38, VII 13, 44, IX 41 f., X 13.
Richter VI 36.
Riesenbaßgeige aus dem 17. Jahrh. III 69.
Rinaldo di Mel III 38.
Rituale Romanum X 28.
Ritus IV 44.
Römerthum V 26.
Roland de Lattre IX 28.
Rom II 35.
Romanische Bauperiode VIII 3.
Romanus V 28.
Romano Giulio III 27.
Rore Ciprian de IX 32.
le Roy Bartholom. IX 33.
Rulman Mersvin VII 26.

S.

Sabinus Bischof III 70.
Sacramentenbuch II 44.
Sailer Bischof II 33.
Sanctus III 13.
Sängerschule v. St. Gallen V 19, 24.
Sänger, die beiden (Ged.) II 54 f.
Sang liturgischer VIII 39.
Santarelli VII 72.
Santorio Kardinal X 30.
Saphir II/V, 55, 96, III 65. 73.
Sarkophag der hl. Cäcilia IV 29 f.
Scampanata III 59.
Schlüsselsystem der Alten VII 78.
Schmeller III 61.
Schmolke Benj. VII 35.
Schnitzer Fr. VII 75 f.
Schöffenlied VIII 24.
Das Schöne und die schöne Kunst V 48, VIII 4, 7.
Schönheit V 47, VIII 11.
" im Gesange V 47—55.
Schola Palatina IV 59.
Schongauer Martin VII 11.
Schrems Jos. I/IV, II 37, VII 46.
Schriften v. Guido v. Arezzo I 58.
" v. Hucbald über Musik V 47.
Schule von St. Gallen IV 60.
" " Pomposa IV 60.
Schuljugend VI 53.
Schumann Rob. II 22, IV 2—24.
Scudo III 25.
Secundiren beim Singen V 39.
Selbstcomponiren I 27.
Selectus novus II 40.
Senfl Ludw. IX 30.
Sequenz IV 61, X 38, 79.
Sfondrato Cardinal IV 28.
Squarcialupo Ant. IX 32.
Shakespeare X 21.
Silben betonte VIII 66.
Singabende II 37, III 4.
Singen II 4.
" ohne Worte IX 10.
Singer, saubere, saumige, sauere III 70 f.
Singknaben bei St. Peter II 86.
" Institut aus älterer Zeit X 16.
Singschule, erste X 16.
Singschulen IV 58.
Sixtus V. IV 16.
Solmisation I 58.
Sonntagsvespern VIII 44 ff.
Soto Franc. IX 33.
Spada Lionello III 27.
Spaziergang durch den Garten der Kap-Gewächse VIII 75—84.
Spee P. Fr. V 36, VII 30.
Spielen II 6.
Spieß P. Meinrad VII 68 ff.
Sprache I 27.
Sprachgesang V 62, VIII 66 ff.
" melodie V 50 f.
Stabat mater VIII 59 ff.
" seine Uebersetzungen VIII 63 f.
" seine Melodien VIII 64 f.
Staporst V 22.
Stauracin II 47.
Steigerung im Gesang V 54.
Sterkx IV 63.
Stillmessen IX 62—66.
Stimmbandbewegung, ihre photographische Darstellung III 48.
Stimmbänder II 56.
Stimme V 66.
" und Stimmung VI 47.
Stimmlosigkeit II 58.
Stimmpflege I 6 f.
Stimmung Pariser VI 47.
Stimmverbesserung durch Gesang I 10.
Stolzer IX 29.
Strohbaß II 58.
Studiren II 10.
Studium altklassischer Werke III 1.
Suarez P. VIII 3, X 5, 8.
Subscriptionseinladung auf sämmtliche Werke Palestrinas V 67.
Summa Theologica VIII 2 ff., IX 1, X 1.
Suso Heinrich VII 27.
Sylvester IV 59.
Symbolik, harmonikale, des Alterthums V 64.
Symphonie I 53.
Syphantes aus Ferrara IX 7.
System der Philosophie V 71.

T.

Tag- und Nachtwächter literarisch-geselliger II 96 f.
Taktführung I 40.
Taktrhythmus VIII 69, IX 73.
Taktheile VIII 69.
Talent II 10.
Tartini J. III 25.
Tauler Joh. VII 26.
Technik musikalische III 12.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Te Deum (v. Witt) III 39.
Tempelgesang hebräischer IV 57.
Tertullian VIII 19.
Tesi-Tramontini III 25.
Tetrachorden V 44.
Text, seine Auffassung V 60, VI 40.
„ aussprache VIII 67.
„ liturgischer IX 46.
„ der Kirchenlieder V 33.
„ unterlage IX 59.
„ verständniß X 3.
Theater, heiliges IV 45.
„ und Kirche VI 51.
Theodoret III 15, VII 61 ff.
Theodosius V 76.
Theologie hl. V 71.
Thibaut V 4, VII 11.
Thiersymbolik X 85.
Thimus V 64, IX.
Thomas v. Aquin V 70 f., VI 4, 5, 9, 13, VIII 2 ff., IV 1, 6, 8, X 1 f.
„ v. Celano X 36 f.
„ de Vio X 5.
Thomasi VIII 19.
Tiburtius I 34 ff., sein Martertod I 43 f.
du Tilliot X 76, 80.
Timbre II 57.
Tintoretto III 37.
Ton IX 12.
Tonalität des liturgischen Gesanges V 64.
Tonarium I 56.
Tonarten I 49, 53.
Tonempfindung IX 12.
„ figuren IX 42.
„ leitern diatonische (Ged.) I 103.
„ malerei V 50, IX 15 f.
„ material, dessen Häufung V 51.
„ setzung I 54.
„ system des Guido v. Arezzo I 53.
Tourniquet II 64.
Tressati Giov. VIII 62.
Trisagion III 12.
Trithemius VII 6.
Tropen IV 61.
Trouvères IX 20.
Trutznachtigall V 36.
Tu es Petrus (Composition) IV 3—5.
Turba IV 51.

U.

Ueberbürdung des Chorregenten III 41.
Unschönheit im Gesang V 49 f.
Unisono VIII 38 f.
Universalität der katholischen Kirche VII 22.
Urban I 33, 35 f., 46, II 42, IV 29.
Urban V. IV 63.
Ursprung der Neumen V 18.
Usus, der sogenannte I 49.
Ut, re, mi, fa &c. I 57.

V.

Valentin Bischof von Regensburg VII 27, IX 44, X 25.
Valerian, Gemahl der hl. Cäcilia I 34, 43.
Valotti II 36.
Vasari II 54.
Vecchi Orazio IV 32.
Verdelot IX 27.
Verfahren neues zur Untersuchung der Stimmbandkrankheiten III 48.
Vereinfachung des Notensystems für kirchlichen Figuralgesang II 89 ff.
Vermummungen im Mittelalter III 62.
Verordnungen IV 16, IX 44—52.
Verse fesceninische I 35.
Verweltlichung der Kirchenmusik I 47.
Vesper mit Betheiligung des Volkes VIII 24
Vesperale Romanum VIII 64.
Vespern kirchliche IX 51.
„ -Verzeichniß II 94 f.
Vischer V 64.
Volksandachten V 33.
Volksgesang V 31—43, VII 11, 17, 21, IX 65
„ liturgischer VIII 25.
Vorbereitung des Dirigenten X 22.
„ auf das hl. Opfer VII 8, 18, 25 f.
Vortrag des Choral IX 34—43.
„ über Musik VIII 97.
Vortragsweise älteste, d. Psalm. III 16, VIII 18
Vor- und Nachspiel der Orgel V 42.

W.

Wackernagel VIII 27.
Wadding VIII 59.
Wahrheit in der Musik V 49.
Wagner Richard VII 39.
Walter Ludwig V 22.
„ von der Vogelweide VII 25.
Was die Musik machen kann (Ged.) VIII 100.
Wasser fließendes, in seiner Bewegung VIII 72.
Weigle v. Stuttgart III 57.
Weihnachtsspiel, das älteste lateinische X 75.
Weiß VI 13.
Werkmeister Ben. M. VII 34.
Werner Hermann IV 63.
Wesselak Joh. Georg II 40.
Wettkampf am Klavier I 103.
Wien II 31, III 43.
Wilhelm v. Hirschau I 56.
„ v. Malmesbury II 46.
Willaert Hadrian II 52.
Wirksamkeit der Liturgie IV 45.
Witt Theod. de IV 9, 13, V 68.
Witzel Gg. VII 31.
Wolkenstein Oswald v. VII 27.
Wort bischöfliches vor 26 Jahren IX 44—52.

Z.

Zaccaria X 29.
Zacharias, Papst II 47.
Zarbl IV 44.
Zarlino Jos. IX 32.
Zeitschriften, musikalische I 91, III/VIII.
Ziffernmethode II 89 f.
Zifferntonschrift VI 64.
Zukunftsmeister, der große (Ged.) I 59—64.
Zulässigkeit des Kirchengesanges X 3.
Zum Ziele (Erzählung) II 63 ff.
Zweck des kirchlichen Gesanges X 3.
„ des kirchl. und liturgischen Gesanges V 1.
Zwischenspiel der Orgel V 41.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

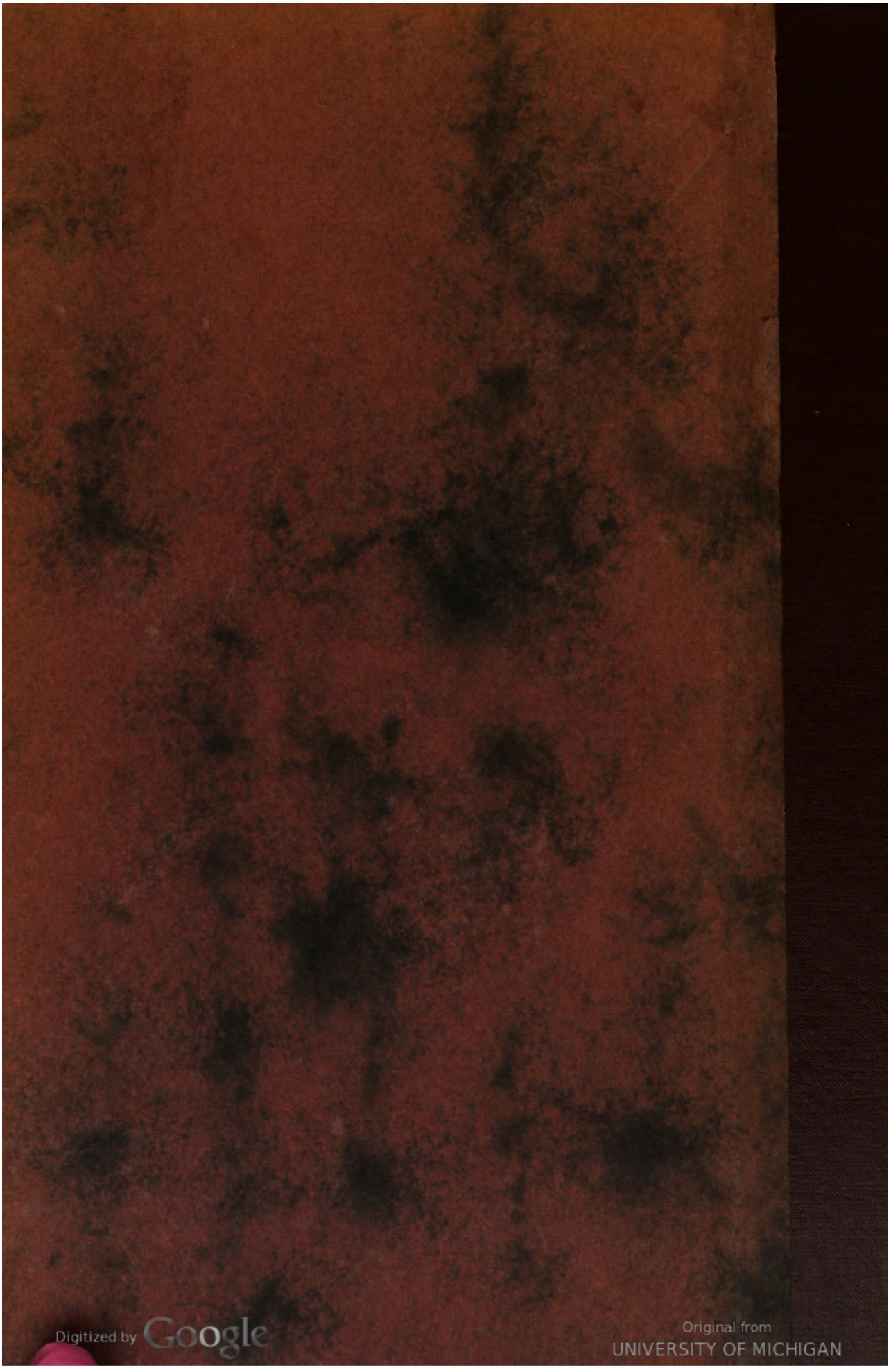
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:32 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024131297
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google